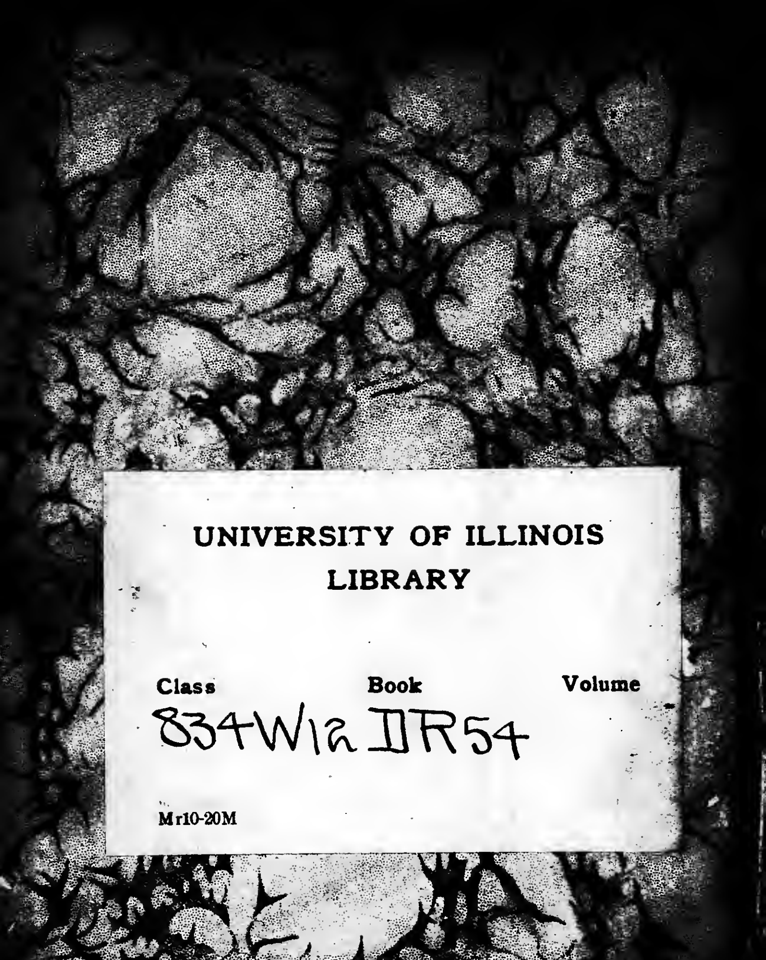


PHILOSOPHIE ET DRAME

ESSAI D'UNE EXPLICATION

DES

DRAMES WAGNÉRIENS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

EN VENTE A LA LIBRAIRIE FISCHBACHER

La Musique à Paris (1894-95). Tome I. Lettre-préface sur le Sens de la musique. Études sur les Concerts. Programmes. Index des noms cités. Un vol. in-12............... 3 fr. 50

La Musique à Paris (1895-96). Tome II. Préface sur Balzac musicien. Études sur les Concerts. Programmes. Bibliographie des ouvrages sur la musique parus pendant l'année. Index. Un vol. in-12............................... 3 fr. 50

La Musique à Paris (1896-97). Tome III. Études sur les Concerts. Programmes. Bibliographie. Index. Un vol. in-12. Prix... 3 fr. 50

La Musique à Paris (1897-98). Tome IV. Études sur les Concerts. Programmes. Bibliographie. Index. Un vol. in-12. Prix .... 3 fr. 50

La Musique à Paris (1898-1900). Tomes V et VI réunis. Études sur les Concerts. Programmes. Bibliographie. Index. Portraits de Ch. Lamoureux et de Félix Weingartner. Un vol. in-12. Prix... 3 fr. 50

GUSTAVE ROBERT

PHILOSOPHIE ET DRAME

ESSAI D'UNE EXPLICATION

DES

DRAMES WAGNÉRIENS



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1907

Published 30 October 1907.

A

ALBERT SUEUR

LIMINAIRE

Que les drames de Wagner soient d'une compréhension parfois difficile, les nombreux et divergents commentaires qui en ont été faits le prouvent aisément. Mais faut-il admettre que quelques-uns, sinon tous, demeurent « énigmatiques » et que cette « ambiguïté constitue précisément un de leurs charmes »? Ne se pourrait-il pas, au contraire, qu'une étude précise des œuvres elles-mêmes (éclairée par les autres écrits du maître) nous révélât en chacune une idée maîtresse à laquelle tout le poème se subordonne harmonieusement? Les quelques pages de cet essai n'ont pas d'autre but que de répondre à cette question.

N. B. — Voici, une fois pour toutes, la liste des traductions auxquelles, sauf indication contraire, nous

emprunterons nos citations. Pour le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, nous userons de celle qui a été publiée sous le patronage de Wagner dans *Quatre poèmes d'opéra*. (Paris, 1860. Nouvelle édition chez A. Durand et fils, 1893.) Celles de M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast nous serviront pour la *Tétralogie* et les *Maîtres Chanteurs*. (Deux vol. in-8°, Paris, Dentu.) Enfin, nous citerons *Parsifal* d'après la traduction que Mme Judith Gautier en a publiée chez Armand Colin.

PREMIÈRE PARTIE

LES DRAMES D'AVANT 1848

ET LES

MAITRES CHANTEURS

PHILOSOPHIE ET DRAME

LES DRAMES D'AVANT 1848

ET LES *Maîtres Chanteurs*

Nous rangeons dans cette première partie les drames écrits avant 1848 en y ajoutant, par exception, les *Maîtres Chanteurs*. Ces drames se distinguent par le caractère suivant : l'auteur a pu y incarner une idée, un symbole, mais quelque pensée secondaire qu'il ait voulu y ajouter, l'œuvre se comprend toujours d'elle-même, par la simple logique des sentiments. Nous nous y arrêterons seulement pour montrer, par de brèves analyses, qu'il n'est besoin pour les comprendre de faire appel à aucune spéciale conception du monde.

On connaît le sujet du *Vaisseau-Fantôme*. Le Hollandais Volant a, un jour, blasphémé : « Je ne renoncerai de l'éternité à doubler ce cap dont m'éloigne la tempête. » En punition, il est condamné à errer pour toujours à moins qu'une femme ne l'accepte pour époux et ne lui conserve fidélité jusqu'à la mort.

Le Hollandais jette l'ancre à côté du vaisseau du Norvégien Daland; séduit celui-ci par l'étalage de ses trésors et obtient qu'il lui promette la main de sa fille Senta.

Celle-ci fera-t-elle honneur à cet engagement au moins imprudent ? Wagner prépare assez habilement son acceptation. Le portrait du maudit est suspendu dans la maison paternelle et une ballade souvent répétée l'a instruite de ses malheurs. Aussi y compatit-elle très profondément. Dans la cordiale simplicité de sa jeunesse elle rêve que ce serait un beau sort de se donner au malheureux et de le sauver par sa fidélité. Seulement ce n'est pour elle qu'un rêve. Et à côté, la vie ordinaire, toute plate et tout

unie, c'est Érik, son fiancé, qu'elle accepte comme tel, mais, comme dit Wagner, « en hésitant, » — voulant ainsi montrer qu'elle ne l'agrée qu'avec un peu de contrainte. Et si elle l'accepte, en effet, c'est uniquement parce qu'elle n'ose croire que le hasard la mettra sur la route de celui qu'elle souhaite de délivrer. Mais le Hollandais vient-il à se montrer aux côtés de son père qu'elle n'hésite pas une minute à lui donner sa main.

Érik, qui n'a rien deviné des aspirations de la jeune fille, lui reproche naturellement de tromper ses espoirs. « Quand ton bras s'enlaça autour de mon cou, ne me renouvelas-tu pas ta promesse d'amour? » Le Hollandais, qui a tout entendu, se croit alors en droit de suspecter la fidélité de sa future épouse. Il le croit d'autant plus qu'il a été souvent trompé dans le passé, — si souvent même que son équipage le rappelait dès avant cette scène, supposant par avance que cette tentative allait être vaine comme les autres: « Capitaine, capitaine, tu n'es pas heureux en amour! » Le Hollandais se voit donc voué de

nouveau à la mer et remonte sur son navire. Mais Senta, offensée de cette méprise, veut lui prouver par un parti extrême que sa fidélité s'étend jusqu'à la mort. Elle monte sur un roc et se jette à la mer.

Aussitôt le Vaisseau-Fantôme s'abîme dans l'océan, et au-dessus des flots s'élèvent transfigurés, le Hollandais et Senta.

Ne parlons pas du dénouement qui touche au merveilleux et qui était commandé par la légende. Tout le reste s'explique fort naturellement, sans qu'il soit besoin d'aucun éclaircissement particulier. A présent Wagner a-t-il voulu dans ce drame symboliser une pensée? Il affirme que oui. Comme le Hollandais, Wagner, après son premier séjour à Paris, aspirait à une patrie où se fixer; mais, cette patrie, ce n'était pas l'Allemagne telle qu'il l'avait connue avant de partir à l'aventure; c'était une Allemagne qui l'aimerait et le comprendrait comme Senta aime le Hollandais. (Cf. Henri Lichtenberger : *Richard Wagner, poète et penseur*, 2e édition, p. 90. Paris, Alcan.)

On peut admettre cette interprétation, on peut en chercher d'autres tout aussi vraisemblables. Mais, avec ou sans interprétation, le drame demeure toujours, s'expliquant de lui-même par les sentiments seuls de ses personnages.

On en peut dire autant de *Tannhæuser*. Cependant l'œuvre est d'une compréhension un peu plus difficile. Et ce qui gêne peut-être le plus pour la suivre dans la vérité de son intrigue, c'est le souvenir des interprétations antérieurement données. Je n'en excepte pas celles données par Wagner lui-même. Voici le résumé de l'action telle qu'elle ressort de l'œuvre.

Tannhæuser est au Vénusberg depuis bientôt un an. Il commence à éprouver le désir d'en partir. Vénus essaye de le retenir et il ne se fait pas faute de reconnaître qu'il y a passé des jours de haute jouissance. Pourrait-il être autrement d'une passion partagée par la déesse elle-même de l'amour? Malgré cela il veut revenir dans le monde. Et il donne, pour son départ,

plusieurs motifs. Il n'est pas un dieu : « Il est soumis au changement; » malgré les enchantements de ce séjour, il aspire à quelque chose qui ne soit plus artificiel, « à l'azur du ciel, aux fraiches prairies, au son des cloches ; » il veut reprendre sa liberté ; et enfin, surtout, il comprend que ce séjour est une faute contre sa nature d'homme. Il a soif de la pénitence, « son salut est en Marie. »

La scène suivante où Tannhæuser, sorti de l'empire de Vénus, rencontre les pèlerins, confirme cette dernière raison : « Ah! s'écrie-t-il, je sens peser sur moi le faix de mes péchés! » En expiation, « il embrasse avec ardeur les souffrances; » et il espère fermement son pardon : « Tout-Puissant! Gloire à Toi! Augustes sont les *miracles de ta grâce!* »

C'est avec cette idée d'expiation qu'il répond au landgrave et à ses compagnons qu'il est condamné à aller toujours en avant « sans se reposer jamais ». Cependant, au rappel du nom d'Élisabeth, par une volte-face bien brusque, il

oublie tous ses projets de pénitence et accepte avec enthousiasme d'aller auprès d'elle à la Wartburg.

Mais il est toujours sous le coup de sa faute. Dans l'enthousiasme de son lyrisme, il laisse échapper en plein tournoi poétique l'aveu de ses désordres passés. Après un pareil séjour chez les puissances diaboliques, tous le croient à jamais perdu et damné. Ils occiraient même sur l'heure ce réprouvé, ce maudit qui vient d'insulter ainsi à l'amour d'Élisabeth, si cette dernière ne prenait sa défense, leur montrant qu'ils « méconnaissent les décrets du Très-Haut », et que Tannhæuser peut très bien « obtenir son salut par le repentir et l'expiation en ce monde ». Ils se rendent aux injonctions de la jeune fille : « Un ange est descendu de l'éther lumineux pour proclamer le saint décret de Dieu. » Tannhæuser partira donc pour Rome avec les pèlerins afin d'expier et de gagner son pardon. Tannhæuser, qui a dû éprouver un instant de désespoir, écoute avec les autres les chants des Pèlerins : « Béni

soit l'homme fidèle dans sa foi; il est sauvé par la pénitence et le repentir. » Alors il renaît à la confiance qu'il avait éprouvée lors de sa sortie du Vénusberg, « ses traits s'illuminent du rayon de l'espérance soudainement *réveillée,* » et il s'écrie avec les autres : « A Rome! »

Pendant son pèlerinage, Élisabeth implore du Ciel le pardon du coupable. Cependant les premiers pèlerins arrivent et Tannhæuser n'est pas au milieu d'eux. C'est donc que la rémission du crime lui a été refusée à Rome. Alors sa prière se fait plus ardente, et elle offre tout ce qu'elle peut offrir de plus : elle demande à la Vierge de prendre sa propre vie pour que le malheureux soit enfin pardonné.

Elle se retire, et Wolfram, qui était resté respectueusement à quelques pas de la princesse, voit revenir Tannhæuser qui, accablé de fatigue, lui demande le chemin du Vénusberg. Cédant enfin aux interrogations de Wolfram, il raconte ses mortifications au cours du pèlerinage. Il lui dit ses supplications au pontife afin qu'il lui accor-

dât son pardon, qu'il le délivrât de ces « liens brûlants » du désir « qu'aucune mortification n'avait encore apaisé ». Mais le pontife avait répondu que, puisqu' « il avait allumé son cœur au feu de l'enfer, il était damné à jamais... De même que cette crosse, avait-il dit, dans ma main ne se parera plus d'une fraîche verdure, ainsi jamais tu ne verras dans la fournaise infernale refleurir pour toi la délivrance ». C'est pourquoi, n'ayant plus de pardon à espérer, il retourne au Vénusberg.

A ses appels, en effet, Vénus avec toutes les séductions de son empire, commence à apparaître. Tannhæuser va être entraîné pour jamais dans l'empire diabolique, lorsque Wolfram l'arrête d'un mot : « Un ange a prié pour toi sur la terre. Bientôt il va planer au-dessus de toi en te bénissant : Élisabeth ! » Touché jusqu'au fond du cœur de cette charité sans limites de son aimée, de cette fidélité qui lui a gardé son amour envers et contre tout et jusque dans la mort, Tannhæuser reste « comme frappé de la foudre », et

Vénus disparaît comprenant qu'il est perdu pour son empire.

En effet, le cortège funèbre d'Élisabeth venant à passer, Tannhæuser qui s'était approché du cercueil ouvert tombe mort en s'écriant : « Sainte Élisabeth ! prie pour moi ! » Son exclamation révèle que, touché par la charité d'Élisabeth, il a repris espoir en son pardon. Et ce trépas à côté de son aimée est, sans doute, l'indice que Dieu a pardonné.

Justement voici le dernier groupe des pèlerins qui arrive : portant, signe de salut, la crosse du pape reverdie et feuillée. Et, dans leur chant, Wagner place la moralité à tirer de son drame. La grâce du Très-Haut accomplit « des merveilles. La Rédemption est devenue le partage du monde... Le bâton desséché dans la main du prêtre s'est paré d'une fraîche verdure. Ainsi, dans l'embrasement de l'enfer, doit refleurir pour le pécheur la délivrance... Dieu est au-dessus de l'univers et sa miséricorde n'est pas une dérision ». En d'autres termes, le pécheur doit tou-

jours espérer la miséricorde divine. Le monde, (le landgrave et ses compagnons), l'Église elle-même (en la personne du pontife) ont beau le condamner, la bonté de Dieu est au-dessus d'eux pour accorder le pardon. C'est ce que, seule, a compris Élisabeth, grâce à son cœur tout pénétré d'amour et de charité.

Cette espèce de problème de théologie incorporé aussi au drame a son origine dans l'une des sources où a puisé Wagner. Dans un lied ancien, Tannhæuser allait demander son pardon au pape Urbain II. Celui-ci le lui refusait et disait : « Quand ce bâton portera des feuilles, Dieu te rendra la grâce. » Tannhæuser désespéré retournait au Vénusberg. Le bâton étant venu à fleurir, le pape faisait chercher Tannhæuser en tous pays. Mais comme il était trop tard, et cela à cause de sa sévérité outrée, Urbain encourait la damnation éternelle. — Cette thèse devait séduire Wagner qui, toute sa vie, fut hostile aux « Églises », même dans les périodes où il se donna comme chrétien. Il a donc présenté dans son drame, d'un côté le

pape (c'est-à-dire l'Église telle qu'il se la figure), avec sa sévérité antichrétienne; il condamne, parce que Tannhæuser a allumé son cœur aux feux de l'enfer; de l'autre, il montre l'immensité de la miséricorde divine, pressentie seulement par le cœur pur de la vierge aimante, miséricorde qui porte la délivrance jusque dans « l'embrasement de l'enfer ». Je n'affirme pas que cela soit de la théologie de bien bon aloi; mais ce que j'affirme, c'est qu'à ne juger que d'après l'œuvre elle-même, tel est le sens général qui se dégage de *Tannhæuser*. Sens de valeur très discutable, je le veux bien, mais pouvant être saisi par tout auditeur sans qu'il soit besoin d'éclaircissements préalables. — Par acquit de conscience, je dois rappeler que Wagner a donné de son œuvre deux interprétations sucessives — et différentes. L'une dans *Une Communication à mes amis* (1851), et l'autre dans la lettre à Rœckel du 23 août 1856. Je souhaite à de plus clairvoyants de les faire exactement concorder avec l'œuvre elle-même et d'en tirer de nouvelles lumières. Pour ma part,

je ne puis, à cette occasion, m'empêcher de penser à cette réflexion du critique anglais Ernest Newman (1) : « Dans l'interprétation de ses propres œuvres, Wagner est le moins sûr *(the most unreliable)* des guides ! »

A propos de *Lohengrin*, Wagner a donné également de longues explications sur sa propre pensée : est-il nécessaire de les connaître pour comprendre le drame? C'est ce que nous allons examiner.

Lors de l'arrivée du suzerain de Brabant, le roi Henri, Frédéric de Telramund accuse Elsa d'avoir assassiné son frère Gottfried, dans le but, facile à supposer, de se réserver la couronne de Brabant. Il accepte de soutenir son accusation dans un combat au jugement de Dieu. Après une vaine proclamation du héraut, voici qu'à la seconde, arrive un chevalier conduit sur une

(1) *A study of Wagner*, note p. 33. Londres, B. Dobell, 1899. — Voir aussi *la Philosophie de Feuerbach*, par Albert Lévy, p. 486. « Wagner a été dupe d'une illusion constante chez lui : il a toujours interprété ses œuvres selon le sentiment qui l'animait au moment où il les relisait. »

barque par un cygne à la chaîne d'or. Il assume la défense d'Elsa et il accepte d'être son époux en cas de victoire, mais à une condition : c'est qu'elle ne lui demandera jamais ni son nom, ni de quel pays il vient. Elsa le promet. Et, après avoir désarmé Frédéric, le chevalier inconnu lui accorde la vie. Frédéric, ainsi vaincu dans l'épreuve solennelle, est disqualifié et mis au ban de l'empire.

Elsa est donc sauvée, mais (et en ceci Wagner a dû se conformer à la légende) elle se trouve dans la situation singulière d'avoir pour époux un homme de haut courage, je le veux bien, mais enfin inconnu. Et la continuation de son bonheur veut qu'elle ne renonce pas un instant à l'accepter comme un inconnu. Aura-t-elle assez de constance pour ne pas être tentée de manquer à sa promesse? Tout le drame repose là-dessus. Et il faut avouer que la tentation paraît assez vraisemblable.

Le deuxième acte nous apprend que Frédéric, homme d'honneur, a été poussé à lancer l'accu-

sation par les (fausses) affirmations de son épouse Ortrude. Maintenant elle persuade encore à son mari que c'est par un sortilège que le chevalier inconnu a eu raison de lui. La puissance de l'homme au cygne provient d'un enchantement qui s'évanouirait dès qu'Elsa le contraindrait d'avouer son origine. Il faut donc que Frédéric soulève une accusation formelle contre les déloyales conditions du combat. Et, si cette accusation n'est pas écoutée, Frédéric aura encore la ressource de lui faire par surprise une blessure quelconque. Par cela même, l'inconnu sera forcé de révéler son nom. Voilà donc Frédéric déchaîné contre Lohengrin. Ortrude se charge d'agir sur Elsa.

Faisant appel au bon cœur de cette dernière, Ortrude obtient de l'accompagner, au rang que lui vaut sa naissance, aux cérémonies nuptiales. Et elle profite de cet entretien pour jeter une première alarme dans le cœur de la princesse : pourvu que le chevalier ne s'en retourne pas comme il est venu ! — Pendant ce temps, Frédéric

s'assure l'appui de quelques seigneurs mécontents de ce que Lohengrin veut les mener, dès le lendemain, en guerre.

Sur le seuil de l'église, à l'étonnement de tous, Ortrude se campe devant Elsa et lui demande, son mari ayant été vaincu par lui, si elle peut garantir la noblesse et la loyauté de son chevalier. Elsa répond par une affirmation de sa foi au héros, et les femmes de la suite, tout au souvenir du combat de la veille, ne sont pas ébranlées.

Frédéric intervient à son tour et pose directement la question à Lohengrin. Les guerriers ne sont pas plus ébranlés que les femmes. Mais, en réalité, voilà déjà deux fois qu'Elsa ne peut répondre ou faire répondre directement aux insinuations des ses ennemis : assurément ce lui doit être une douloureuse gêne.

Enfin, Frédéric lui laisse dans le cœur le trait le plus empoisonné. « Laisse-moi, dit-il, lui enlever la plus minime partie de son corps, et alors il sera pour toujours lié à toi, sans pouvoir jamais t'abandonner. » — Par là, il serait lié à moi forcé-

ment, pense Elsa : faut-il donc redouter que, sans ce lien, son départ soit possible?

On peut donc se représenter l'état d'âme d'Elsa lorsqu'elle se trouve seule avec l'époux de son choix. Devant le peuple entier, il a hésité à dire son nom : c'est déjà une humiliation. Mais encore, si elle-même savait son origine, du moins pourrait-elle, appuyée sur sa certitude, se rire des suppositions des autres. De plus, ce qui doit la préoccuper encore davantage, c'est l'idée que cet homme, comme il est venu un jour, contre toute vraisemblance humaine, peut de même s'en retourner par le fait d'une volonté supérieure. Elle essaye de faire parler le héros sans toutefois l'interroger directement. Et comme celui-ci lui a révélé qu'il vient, « non du royaume des douleurs et de la nuit, mais des splendeurs et de la béatitude, » ses pressentiments se muent en une vraie terreur. Un jour il repartira pour ce beau royaume, et, seule, elle restera dans la désolation! Déjà elle s'imagine voir le cygne revenir le chercher, et, affolée, elle laisse échapper la fatale interroga-

tion. Dès ce moment, le vrai drame est terminé. On sait que le bonheur d'Elsa a fui à tout jamais : il reste seulement à expliquer au spectateur, en vue de la vraisemblance dramatique, pourquoi était exigée cette mystérieuse condition. C'est, révèle Lohengrin, la loi des chevaliers du Graal : une fois connus comme tels ils doivent rentrer à Montsalvat. Dans le même but de satisfaire l'auditeur, on apprend que le cygne n'est autre que Gottfried, métamorphosé par Ortrude. Sur la prière de Lohengrin, il recouvre sa véritable forme et vient reprendre sa place de duc de Brabant. Il le fallait ainsi pour que l'innocente Elsa, une fois son sauveur reparti, fût cependant à jamais libérée de tout injurieux soupçon. Mais, encore une fois, sans avoir à recourir à des considérations étrangères, la gradation est suffisamment bien conduite pour qu'en se tenant aux sentiments les plus simplement humains, on comprenne parfaitement comment la situation d'Elsa, je ne dirai pas excuse, mais explique son manquement à sa promesse. A présent, que Wagner ait voulu attacher un sens

à cette tragédie, c'est possible, mais peut-être pas entièrement certain. Il a bien exposé, après coup, que Lohengrin, c'est l'artiste demandant à ses contemporains d'écouter avec leur seul cœur les révélations qu'il leur apporte. Une seule personne l'accueille avec la foi voulue (Elsa); encore, sous d'envieuses instigations, en vient-elle à demander au héros d'où il vient, et « cesse d'aimer pour chercher à comprendre ». Ainsi l'artiste se trouve rejeté dans son rêve par le manque de foi du monde. — Outre que c'est là une singulière conception (est-il donc possible de pénétrer l'œuvre d'art en dehors de toute intelligence, par une espèce d'intussusception mystique?) je me demande si cette interprétation allégorique se peut vraiment tirer du poème de *Lohengrin*. Et, parvint-elle à l'en faire jaillir, je ne suis pas convaincu qu'elle ajoute grand'chose à la clarté et à la beauté de l'œuvre, — tout au contraire.

Ici, il y aurait encore une place à faire à une œuvre sinon conçue (1848), du moins réalisée (1862) dans la seconde période de la vie de

Wagner. Je veux parler des *Maîtres Chanteurs*. Dans cette œuvre, comme dans les précédentes, il n'est besoin d'aucune indication préalable pour suivre et bien comprendre cette très originale comédie.

Le chevalier Walther, venu à Nuremberg pour différents motifs, a été accueilli par le maître Pogner et s'est épris de sa fille Éva. Le coup de foudre a été réciproque. Ils se font leurs aveux à Sainte-Catherine; et Walther, apprenant que Pogner a promis de ne donner sa fille qu'au maître chanteur vainqueur du concours de la Saint-Jean, tente d'acquérir la maîtrise à la séance qui se tient précisément dans cette église à la suite de l'office.

Les maîtres arrivent, en effet, et Pogner annonce ses intentions. Tous l'approuvent avec enthousiasme. Quelques-uns s'effarouchent cependant d'une restriction de Pogner : en dehors d'un maître, sa fille ne se mariera point, mais encore faudra-t-il que ce maître se fasse agréer d'elle.

Sachs, seul, loin de s'effaroucher de cette res-

triction, estime au contraire que Pogner va un peu loin. Il craint que le jugement des maîtres ne se trouve pas concorder avec le goût de la jeune fille. Il pense sans doute que les préférences d'Éva iront vers un jeune homme. Un jeune a des chances pour être novateur ; et les maîtres, imbus des règles, sont capables de lui faire grise mine, non pas à cause de son inspiration, mais uniquement parce que son chant pourrait se trouver en désaccord avec ce qu'ils croient être la tradition. Juge pour juge, il préférerait un auditoire neuf et sans aucun parti pris. C'est ainsi, du moins, qu'il se représente le peuple : et il propose de lui confier la décision. Naturellement, voilà un gros scandale, et la chose reste en suspens. « Il me suffit, conclut Sachs, que l'enfant garde le droit de se prononcer. » Ce n'est du reste pas dans le but de s'assurer la main d'Éva que Sachs soulève ces questions préjudicielles. Ces précautions en vue d'un succès personnel seraient d'un fort bas égoïsme, bien contraire à sa réelle dignité. Puis, comme il le dit expressé-

ment à Beckmesser : « pour obtenir la couronne aussi des mains d'Éva, il faut être d'une pâte plus jeune que vous et moi (1). » Il ne veut pas concourir, c'est entendu ; mais il ne veut pas que la jeune fille coure le risque d'être jetée contre son gré aux bras d'un barbon tel que le greffier, ou tout autre du même acabit.

Les craintes de Sachs vont être vite justifiées. Walther se présente pour obtenir le grade de maître afin de pouvoir concourir le lendemain, Mais son chant n'est pas conforme à la tabulature ; et, malgré l'enthousiasme de Sachs, il est éliminé.

Éva, naturellement, brûle de connaître le résultat de cette présentation. Sa bonne, Madeleine, le demande à l'apprenti David, qui parle d'un échec. Est-ce bien certain ? Ne pouvant l'apprendre de son père, Éva va chez Sachs, tâche de le lui faire dire sans paraître l'interroger. A l'instant où elle entre, Sachs vient de terminer une

(1) Cette déclaration est à retenir. Sachs n'a jamais songé à épouser Éva. Lorsqu'il parlera dans le *Quintette* de son doux rêve, ce sera donc seulement à un *rêve*, à une chose qui ne se pouvait réaliser, qu'il fera allusion.

longue rêverie en forme de monologue. Sachs a été vivement frappé par le chant du chevalier. Il essaye de se le rappeler, de se le définir et il n'y parvient pas. Il s'en veut presque d'être si vivement empoigné par la poésie dès qu'il se trouve en face d'un morceau véritable. Il accuse le sureau et son parfum vespéral de l'arracher à son labeur de savetier. « Ce sureau... il semble vouloir que je lui parle. Qu'importe ce que je puis te dire? Ne suis-je pas un pauvre homme?... simple entre tous vraiment? »

Éva vient le surprendre au milieu de ses rêveries sur l'art. Elle fait mille détours fort amusants avant d'arriver à la question. A Sachs qui parle de Beckmesser elle affirme que, pour celui-là, elle n'en voudrait à aucun prix pour époux. Mais avant d'arriver à Walther, il y a une grosse question à éclaircir. Sachs, qui l'aime si tendrement, n'aurait-il pas l'intention de se mettre sur les rangs? Dans ce cas, évidemment, la plus grande réserve serait de mise vis-à-vis de lui. Voyons, dit-elle, « et un veuf (allusion à Sachs)

n'aurait-il pas quelque chance d'avoir le prix? » Sachs affirme une fois de plus son dessein bien arrêté de ne pas épouser Éva : « Mon enfant, celui-là serait trop vieux pour toi. » Enfin arrive l'occasion de parler de la séance de la journée. Sachs voit de suite où elle veut en venir, mais il veut être bien fixé sur les sentiments de la jeune fille à l'égard du chevalier. Aussi le voilà, lui qui naguère s'abîmait dans la jouissance de se remémorer son lied, le voilà qui feint d'être tout à fait mal disposé à l'égard du hobereau. Prise au piège, Éva laisse voir son dépit contre Sachs : celui-ci est éclairé.

Mais que va faire la jeune fille, se demande-t-il ? Que va-t-elle faire dans un pareil état d'exaltation? « Et maintenant, il s'agit de veiller. » Aussi s'arrange-t-il à avoir l'œil ouvert sur la maison de Pogner.

C'est là que se place cette scène un peu longue peut-être, mais d'un comique très particulier et très réel : la fameuse scène qui va se terminer par la mêlée générale de la nuit de la Saint-Jean. Wal-

ther arrive et à Éva qui le vient rejoindre, il propose l'enlèvement. Mais pas moyen de s'échapper! D'un côté c'est Sachs; de l'autre, Beckmesser qui vient donner une sérénade à la jeune fille Pour prolonger cette situation qui rend les jeunes gens captifs et aussi pour finir par éveiller quelques personnes et rendre leurs projets vains, Sachs entonne une chanson sur Adam et Ève. Le bon Dieu ordonne à un ange de leur faire des chaussures pour protéger leurs pauvres pieds dans la fuite du Paradis terrestre. A l'aide de ce subterfuge, Sachs s'adresse directement à la jeune fille et essaye de lui faire comprendre combien l'inquiète et le chagrine cette imprudente fuite. « O Ève, entends la plainte que j'élève contre toi; ma détresse et mon lourd chagrin! » Et Éva comprend bien l'amical reproche de sa folie contenu dans les vers : « Cette chanson, elle me bouleverse le cœur, dit-elle à Walther. Oh! viens, partons d'ici! (1) »

(1) On s'est souvent appuyé sur ce passage pour affirmer une théorie fortement aventurée d'après laquelle la lutte de

Et cependant ils ne peuvent pas. Sachs, qui tient à son idée, engage avec Beckmesser de

Sachs contre sa douleur de renoncer à la jeune fille serait le vrai sujet du drame des *Maîtres Chanteurs*. Y a-t-il trace ici d'une pareille lutte et la tristesse d'Éva provient-elle de ce qu'elle devine (seule) ce qui se passe chez le maître? C'est ce qu'il nous faut examiner.

En premier lieu, nous devons faire remarquer que rien dans le texte ne permet de le supposer. Sachs n'a jamais songé à épouser Éva : nous l'avons noté à deux reprises. Et nous voyons qu'à cet instant sa seule grande inquiétude, c'est qu'Éva ne se laisse enlever : « Ève, c'est ta faute, celle de ton escapade et celle de ta jeunesse. » Nous voyons aussi qu'Éva ne s'y trompe pas. Quand Walther lui demande : « A qui veut-il faire pièce, au Marqueur ou à nous? » elle répond sans hésiter : « Je crains bien que ce ne soit à nous trois. » C'est donc bien parce qu'elle comprend le reproche déguisé que cette chanson la « bouleverse ». — Alors serait-ce dans la musique que cet état d'âme se trouverait indiqué? C'est ce que l'on essaye de dire. Le thème grave du prélude du troisième acte qui se marie dans la troisième strophe à la mélodie d'Adam et Ève marquerait, prétend-on, ce sentiment douloureux du savetier. Or, sur quoi s'appuie-t-on pour attribuer à ce thème cette signification? Sur le commentaire donné par Wagner au célèbre prélude. C'est du moins ce qu'il est permis de supposer d'après la citation d'un passage qu'en fait M. H.-S. Chamberlain, dans son *Drame wagnérien*, p. 151. Voyons donc si ce commentaire autorise cette interprétation du thème; nous examinerons ensuite la signification qu'il paraît avoir d'après son emploi dans la partition. (Notons en passant que cette combinaison n'est pas reproduite dans la réduction française de Kleinmichel. On la trouvera à la page 246 de l'ouvrage si documenté de M. Kufferath sur les *Maîtres Chanteurs*.) Voici le texte de ce commentaire : « ... Le premier motif des instru-

malicieux débats. Il accepte de le laisser chanter pourvu que, demeurant à son travail, il puisse

ments à cordes a été entendu (il est vrai) en même temps avec le troisième couplet du chant du cordonnier au deuxième acte; il exprimait là une plainte amère de l'homme *résigné* qui montre une physionomie gaie et énergique au monde : Éva avait compris cette plainte cachée et, navrée au fond de son âme, elle avait voulu fuir pour ne pas entendre ce chant à l'apparence si gaie. Ce motif se joue, se développe maintenant tout seul pour mourir dans la *résignation...* » Or, à moins de solliciter les textes, comme disait Renan, Wagner veut-il dire autre chose que ceci : le thème marque l'état de sagesse, de résignation de Sachs ? Nous savons, d'après le texte de la méditation du troisième acte ce que Wagner entend par cet état de résignation. C'est l'état d'esprit du sage au sens schopenhauérien, du sage qui considère cette vie non sans mélancolie, cette vie où règne l'Illusion (la Volonté), mais qui l'accepte quand même « avec une physionomie gaie et énergique ». Maintenant, pourquoi cette différence entre le troisième acte où le thème « meurt dans la résignation » et le deuxième où il marque « une plainte amère » ? Tout simplement parce que Sachs, lors de sa rêverie est emporté dans la « pure contemplation », tandis qu'en face de l'imprudente Éva il se trouve directement en présence d'un des mauvais tours de l'Illusion. Mais je ne vois pas comment on pourrait s'autoriser de ce texte pour dire que ce thème qui, au troisième acte marque l'état de sagesse tout schopenhauérien de Sachs en face du monde, révèle, ici, une lutte intérieure du héros contre un sentiment d'amour. Au reste, l'examen de ce thème au cours de la partition montrera bien que Wagner n'a jamais voulu lui attribuer d'autre signification que celle de la sagesse de Sachs. Lors de la chanson, il arrive certainement parce qu'à la fin du troisième couplet, Sachs parle de sa sérénité en face du monde. « Lorsque je vois le monde qui s'étend au loin

faire, avec son marteau, l'office de marqueur. Comme les fautes sont nombreuses, fréquents

sous mes pieds, le calme rentre dans mon âme. » Même sens lors de sa méditation sur l'Illusion (la Volonté) qui mène le monde, où l'on trouve des phrases purement schopenhauériennes, comme celle-ci : « C'est leur propre chair qu'ils déchirent et ils n'entendent pas le cri de leur propre souffrance. » Page 321 de la partition française, après que Walther a chanté son premier couplet, le retour du thème indique bien que si Sachs l'admire malgré ses libertés, c'est à cause de sa sagesse. Pages 328 et 331, on voit le thème poindre pour indiquer combien la réputation du sage savetier, malgré tout, en impose à Beckmesser. — Pages 363 et 367, c'est pour remercier Sachs de sa bienfaisante sagesse. — Page 409, nous voyons que l'hommage de la foule va au caractère de Sachs, aussi bien qu'à son talent. — Page 453, il n'est pas besoin de commentaires lorsqu'on entend, sitôt après l'apparition du fameux motif, le peuple s'écrier : « Sachs, vous avez bien fait comme toujours. » — Cette question a du reste été fort bien discutée par M. Julien Tiersot dans son *Étude sur les Maîtres Chanteurs*, page 79 (Fischbacher). Voir aussi l'original travail de M. Élie Poirée, *Essais de technique et d'esthétique musicales*, p. 16. (Fromont.)

Il faut remarquer toutefois ces mots : « Éva avait compris cette plainte cachée. » Il est difficile de supposer ici autre chose qu'une distraction de Wagner dans ce commentaire écrit après coup. En effet, cela ne pourrait, étant donné le sens du thème, signifier autre chose que ceci : Éva compatit à la mélancolie de Sachs en face de la tristesse du monde. Or, Wagner avait trop le sens dramatique pour, à ce moment d'attente anxieuse, avoir fait apitoyer Éva sur un sentiment d'ordre aussi général. Et, au reste, le poème dit formellement que c'est des reproches relatifs à son imprudence qu'elle est bouleversée.

sont les coups de marteau. Et Beckmesser de plus en plus affolé, élève graduellement la voix pour dominer le tapage. Tant et si bien que David se réveille. Il croit, voyant la docile Madeleine à la fenêtre d'Éva, que c'est à son amie que va la sérénade. Il sort, bâtonne le greffier; et les voisins attirés par le bruit, se battent à qui mieux mieux jusqu'à ce que l'arrivée du veilleur de nuit fasse rentrer la ville dans son calme. Mais Sachs n'a pas perdu la tête dans ce vacarme. A Pogner qui réclamait sa servante, il rend Éva qui, pour la fuite, avait pris les vêtements de Madeleine. Et, pour sa part, il entraîne Walther chez lui. L'enlèvement est ainsi conjuré; et ce sera maintenant au bienveillant cordonnier à tâcher

Ajoutons que M. Chamberlain a tenté de prendre, à l'appui de cette théorie, le thème dit de l'Embarras ou de la Question d'Éva. La chose est d'autant plus impossible que ce thème a pour signification véritable de marquer chez Sachs et chez Éva leur crainte de voir Walther ne pas réussir dans les épreuves. Voir notamment, page 293 de la partition, le retour de ce thème au moment où Sachs parle à David du départ pour le concours. Or, quelle est la grande préoccupation de Sachs en s'y rendant? c'est de voir réussir Walther, le poète de son choix.

de diriger les choses pour que les amants parviennent enfin à leurs désirs.

Après l'admirable prélude destiné à nous préparer à comprendre les sereines méditations de Sachs sur le monde, nous voyons le « cordonnier, au grand matin, assis dans sa chaise de grand-père, parfaitement absorbé par la lecture de la chronique du monde ». L'apprenti n'est pas tranquille au sujet de sa bataille de la nuit. Mais Sachs est trop avant dans sa rêverie ; c'est tout juste si le rappel du jour de la Saint-Jean lui fait penser à faire chanter son verset à David. Et le pauvre garçon encouragé par cette bonté, fait à son maître les vœux les plus touchants. Il s'attend à lui voir battre les concurrents dans le concours ; et alors s'il y avait au logis une maîtresse de maison « tout n'en serait que plus beau. » Il juge des choses comme doit en juger la masse. Il ignore tous les projets qui sont nés avec l'arrivée du chevalier. Aussi, sur le thème seul de l'apprenti, Sachs lui répond-il, comme l'on répond à quelqu'un qui n'est pas du secret.

— Prendre femme? L'emporter sur Beckmesser? « Bien possible! Ce sont des choses auxquelles j'ai bien pensé moi-même. » Assurément, il y a pensé. Depuis que Walther l'a séduit par son chant et qu'il sait de manière sûre qu'Éva lui a voué amour, il ne songe plus qu'à aplanir tout obstacle à leur union! — David sort et Sachs se livre à de schopenhauériennes considérations sur l'Illusion (la Volonté) qui mène le monde. Qu'il faut peu de chose pour que cette rage de s'entre-déchirer elle-même se réveille dans la Volonté! Hier, ici, dans cette bonne ville de Nuremberg, il a suffi qu'il « tirât sur le fil de l'Illusion », qu'il essayât de contrarier la marche naturelle des événements « pour que, comme des fous et des aveugles, tous se jetassent les uns sur les autres. » Mais maintenant le jour est levé; c'est l'heure d'aviser à la bonne réussite des projets.

Walther sort de sa chambre et narre le rêve de sa nuit. « Voilà, lui répond Sachs, voilà votre réussite assurée; profitez de ce que la jeunesse vous donne de poésie pour composer un

chant de concours. Assurément, ce n'est pas là faire encore un acte de vraie maîtrise; mais c'est ainsi qu'il faut débuter. Et plus tard, avec l'aide des règles, de la pratique, si vous devenez capable de mettre en œuvre les trésors qu'ont déposé dans votre cœur, le printemps, la passion, l'amour, alors vous serez un vrai maître. » Walther s'exécute ; et Sachs, penché sur son établi, note l'improvisation du chevalier.

Pendant que Walther va s'habiller en vue de la fête, survient Beckmesser. Profitant de sa soli tude, il s'empare du manuscrit, puis reproche à Sachs de vouloir concourir malgré ses précédentes dénégations : la preuve, il l'a en main. Sachs ne laisse rien paraître, mais il sait que maintenant il a une vengeance assurée contre le pédant, une vengeance que ce larcin lui permet d'exploiter librement. « Prenez ce chant, cher Beckmesser, et faites-en usage, lui dit-il; je vous donne ma parole de ne jamais dire qu'il est de moi. » Et le greffier de donner dans le panneau.

Mais, dans l'échoppe, continue le défilé. Éva

survient sous le vain prétexte que ses chaussures la blessent. Sachs affecte de le croire. Évidemment, Éva veut savoir ce qu'est devenu son chevalier. En temporisant un peu, Sachs pense que l'amoureux sortira de sa chambre tout paré : ce sera la meilleure réponse aux questions qu'Éva n'ose faire. Effectivement il arrive; et, sur une invitation indirecte du cordonnier qui paraît ne l'avoir pas vu, il entonne avec enthousiasme la conclusion de son chant de concours. Éva a compris de suite que tout espoir est loin d'être perdu; et, assurément, elle n'aurait pas besoin de l'ironie un peu prolongée du savetier pour deviner qu'elle lui doit la plus grande reconnaissance. Il n'est pas jusqu'à sa singulière idée d'affirmer à Sachs qu'elle l'aurait préféré à tous... si Walther n'était pas venu, qu'on ne puisse trouver quelque peu superflue. Nous savons depuis la séance de la présentation à Sainte-Catherine, que Sachs n'a jamais voulu se poser comme concurrent. Mais enfin, si par hasard l'idée lui en était venue, aurait-il pu répondre

autrement qu'en se gaussant comme il le fait : « Le bonheur du roi Marke ne me fait pas envie. » Avouons que, pour un véritable amoureux, la situation eût été délicate. Heureusement tel n'est pas le cas : on baptise le chant de Walther, et toutes les voix s'unissent dans le quintette. Nous ne discuterons pas la question de savoir si cet ensemble était autorisé par les principes mêmes de Wagner. L'auteur était, en tout cas, libre de faire un accroc à ses propres lois, accroc justifié, du reste. Nous noterons seulement, à l'occasion de ce passage, que Sachs qui, sans doute, a pour Éva une tendre affection, n'a jamais voulu se laisser aller à l'aimer d'amour. Sans doute, Éva n'aurait pas hésité à le préférer aux gens de son entourage direct ; sans doute sa gracieuse jeunesse aurait porté un rayon de gaieté dans l'intérieur du cordonnier. Mais Sachs est un sage. Comme nous l'avons noté lors de ses objections à Pogner au sujet du libre choix de la jeune fille et de l'avis des maîtres, il juge dans sa sagesse que c'est à un jeune que doit normalement aller

l'amour de sa petite amie. C'est pourquoi, de tout temps, — même avant l'apparition de Walther, — il a soin d'observer une certaine réserve vis-à-vis d'elle, jugeant qu'il serait peu honnête à lui, de troubler un cœur qui, suivant l'ordre naturel doit aller à un autre. Évidemment cette union n'est pas impossible. Mais comme elle ne rentre pas dans les choses naturelles et probables, Sachs ne la considère-t-il que comme un rêve, « un beau rêve du soir. » D'ailleurs, dans les passages précédents, nous trouvons confirmation de ce que Sachs n'a pas laissé cet amour s'épanouir dans son cœur. Eût-il même, par énergie de volonté fait taire ses sentiments, s'il avait jamais *aimé*, même discrètement Éva, il ne s'amuserait pas à plaisanter comme il le fait sur ce sujet délicat : parlant d'aller gagner sa main au concours, ou se plaignant de ce que les filles prétendent contraindre les poètes à se mettre sur les rangs comme maris (1).

(1) On voit par là la différence qu'il y a entre cette manière d'entendre le sujet des *Maitres* et celle de M. Chamberlain, par

La fin de la comédie, c'est à peine s'il est besoin de la résumer tant elle est connue. Après le pittoresque défilé des corporations, Sachs, au moment où il se lève pour parler au nom des maîtres est chaudement acclamé par la foule qui entonne son choral du *Rossignol*. Il expose les projets de Pogner et demande qu'en vue d'un tel prix, tous poètes aient le droit de concourir. Le concours commence par Beckmesser qui se fait huer en estropiant maladroitement le chant du chevalier, volé chez Sachs. Dans sa fureur, il déclare que ce chant, dont on se moque, a pour auteur le cordonnier. « Pas du tout, riposte Hans Sachs ; cet admirable morceau n'est pas de moi. Mais puisque je suis en cause, je demande à faire entendre mes témoins. Si donc quelqu'un connaît mon bon droit, et s'il se sent la force de

exemple. Dans celle-ci, Sachs est amoureux : partant, le fait d'abandonner un foyer déjà rêvé suppose un renoncement qui, même caché, peut être douloureux. — Dans celle-là, Sachs en est resté, suivant la belle expression de M. de Fourcaud, à « l'onction d'une paternelle tendresse. » Il n'a pas voulu, jugeant le projet non sage et presque déshonnête, laisser l'amour naître dans son cœur.

chanter cette pièce comme elle le mérite, qu'il se présente. » Walther s'avance, chante son *Chant du Rêve* avec tout l'enthousiasme que peut lui donner la présence de son amie ; et il est déclaré vainqueur à l'unanimité. Toutefois, la main d'Éva lui suffit ; il ne tient pas au titre de maître. Il faut alors que Sachs, dans un chaleureux « discours de distribution de prix », comme dit spirituellement M. Julien Tiersot, le fasse revenir sur son premier mouvement. C'est donc dans la glorification de l'art que finit cette comédie qui, comme on l'a dit justement, a pour personnage principal « peut-être moins Sachs encore que l'Art ».

Peut-on trouver dans cette action quelque chose qui ne s'explique pas par les mobiles et sentiments de tout le monde? Je ne crois pas. Il est seulement deux passages, mais deux, pas plus, qu'on ne pourrait s'expliquer si l'on ne connaissait pas les idées schopenhauériennes de Wagner. Passages, du reste, qu'on peut facilement isoler du reste de l'action. C'est si vrai que

nombre de commentateurs les ont cités sans même faire attention à leur véritable sens. L'un se trouve au troisième couplet de la chanson du cordonnier. « Lorsque je suis ravi au plus haut du ciel, lorsque à mon tour je vois le monde qui s'étend au loin sous mes pieds, le calme rentre dans mon âme, et je reste ce que j'étais : le cordonnier Hans Sachs, poète à l'occasion. » Évidemment il y a là un ressouvenir de la sérénité qui, suivant le philosophe, règne chez le sage lorsqu'il contemple le monde d'une manière désintéressée : c'est-à-dire l'Intelligence étant libérée du service de la Volonté. — L'autre passage, c'est toute la méditation de Sachs au troisième acte. Il est visible que cette illusion (Wahn), qui mène le monde n'est autre que la Volonté de Schopenhauer. Ce passage, déjà cité, supprime toute hésitation : « C'est leur propre chair qu'ils déchirent et pour peu qu'au moment où ils se blessent eux-mêmes, ils aient l'illusion du plaisir, ils n'entendent pas le cri de leur propre souffrance. » Il est même surprenant que parmi les

critiques qui l'ont lu ou cité, sans penser à Schopenhauer, il ne s'en soit pas trouvé un seul pour relever son apparente obscurité, car si elle est très claire lorsqu'on sait à quoi Wagner fait allusion, cette phrase devient absolument incompréhensible, abstraction faite des doctrines du philosophe.

Reste à examiner la signification que Wagner a voulu attribuer à son œuvre. Et ici, à la différence des premiers drames où l'action était en partie déterminée par la légende, il paraît certain qu'il a disposé sa pièce en vue d'en faire ressortir une ou plusieurs idées. Voici les quatre points principaux que je crois y trouver exposés. — L'artiste doit être novateur, et il semble que Wagner veuille dire que la véritable nouveauté se doit trouver en écoutant, au fond de soi-même, la voix de la nature. C'est ce qui paraît ressortir du personnage de Walther. De la nature et de son propre fonds il a sorti tout ce qu'il sait et il a fait « quelque chose d'indéfinissable, à la fois ancien et *nouveau* ». Par sa nouveauté, son

chant se trouve en désaccord avec les Règles. « Règles instituées par des maîtres qui n'obéirent en le faisant qu'à des nécessités profondes, » mais réduites à la rigidité sans vie du formalisme, par la routine de la Guilde. — L'innovation en effet ne supprime pas la nécessité de se rattacher aux traditions et particulièrement aux traditions nationales. Cela nous remémore de suite la noble figure de H. Sachs. La tradition? Wagner veut dire d'abord qu'il est véritablement impossible ou du moins dangereux de vouloir briser avec tous ceux qui ont précédé l'artiste. Un outil d'art, musical ou autre, ne se crée pas de toutes pièces et par un simple effort de volonté. Il faut savoir sinon imiter, du moins tirer son profit, acquérir la maîtrise d'expression d'après les œuvres des prédécesseurs. C'est ainsi que Wagner prétendait continuer, avec son mode personnel, la tradition beethovénienne. On peut produire une belle œuvre sous l'empire de la passion, comme fait Walther emporté par l'amour d'Éva. Mais ce n'est presque point faire œuvre

d'artiste : « C'est le printemps qui chante pour vous. » Le véritable artiste, comme dit Sachs, c'est celui qui, par l'étude des règles, c'est-à-dire l'étude des maîtres, s'est créé un instrument d'expression et peut par là-même traduire en œuvres d'art « les trésors que le printemps, la passion, l'amour ont déposés dans le cœur ». En plus de ce recours à la tradition artistique, Wagner veut encore que l'on cherche à conserver à l'art son aspect national. Il n'est pas besoin d'insister davantage : on sait combien Wagner s'est préoccupé de faire lui même des œuvres « vraiment allemandes. » — En troisième lieu, l'art véritable est populaire. On se rappelle que Sachs préfère encore le jugement de la foule à celui des Maîtres lorsqu'il s'agit d'Éva; et l'on voit au tableau final, que l'auteur a montré son héros en communion parfaite avec le peuple de Nuremberg. A dire vrai, cette affirmation est assez difficile à préciser. Je crois que l'idée de Wagner est à peu près celle-ci : la véritable œuvre d'art doit être telle qu'elle soit plus vite comprise et

appréciée par la masse du public (le Peuple), jugeant naturellement et sans parti pris, que par les coteries des spécialistes, artistes ou critiques, qui sont figés dans leurs dogmes ou formules. Ainsi à Dresde, arriva-t-il à Wagner d'être vilipendé par la critique, alors que le public s'était franchement laissé toucher par ses œuvres. — Enfin, on a remarqué (M. Kufferath), que Wagner en faisant entrer Walther dans la Guilde bourgeoise a sans doute pensé à son idée « d'une réconciliation du peuple et de l'aristocratie réalisée par l'art ». La remarque est parfaitement fondée. Mais il est impossible, vu les dimensions de cette étude, d'y insister plus longuement.

Ces différentes affirmations se trouvent certainement exposées, plus ou moins expressément, dans les *Maîtres*. Mais au fond, bien qu'aucun texte précis n'autorise cette interprétation, je ne puis m'empêcher de croire que, sous cette forme générale, la véritable pensée des *Maîtres* est celle-ci : tout novateur qu'il paraisse et qu'il soit, l'art wagnérien n'en est pas moins le fidèle

continuateur de la tradition d'art et le dépositaire du véritable esprit allemand. — L'auteur ne pouvait le dire : mais de son œuvre nous pouvons l'inférer.

DEUXIÈME PARTIE

LES DRAMES D'APRÈS 1848

LES DRAMES D'APRÈS 1848

Si les drames de la première période se comprennent naturellement par la seule logique des sentiments, pour ceux de la deuxième période il n'en est plus de même. Il est impossible d'en avoir une véritable compréhension sans connaître quel fut l'état d'esprit, quelle fut la vision du monde de Wagner au moment où il les composa. C'est pourquoi nous devons maintenant rechercher et exposer les différentes étapes de la pensée de l'auteur lorsqu'il écrivit l'*Anneau du Nibelung*, *Tristan* et *Parsifal*. Nous allons le voir successivement partisan d'une vague philosophie naturaliste lorsqu'il décrit l'apparition, avec Siegfried,

de la « belle humanité ». Puis, avec son adhésion aux doctrines schopenhauériennes, nous le verrons placer en dehors de ce monde (1) le but des aspirations de l'humanité. Nous devons cependant avertir qu'il faut renoncer à chercher en lui un disciple, au sens littéral, de Schopenhauer. La négation de la vie exposée dans *Tristan* est profondément mitigée par les souvenirs des idées de Feuerbach sur l'Amour, Essence du monde. De même, dans *Parsifal,* la doctrine de la Régénération modifie presque totalement, par sa distinction entre l'homme primitif et l'homme historique, la doctrine du maître de Francfort.

(1) Nous constaterons par la suite que, de fait, *Tristan* est le seul drame dans lequel le bonheur final soit conçu comme placé en dehors de cette existence.

I

L'ANNEAU DU NIBELUNG

La composition de ce poème appartient aux années 1848-1852, c'est-à-dire à une période pendant laquelle Wagner fut indiscutablement sous l'influence des doctrines révolutionnaires. Est-ce à dire que son drame soit véritablement « révolutionnaire » ? Sans doute les théories par lesquelles Wagner considère comme néfastes toutes lois sociales et morales (ainsi que nous le verrons par la suite) paraissent bien quelque peu subversives. Mais, pour que le drame soit vraiment révolutionnaire, il faudrait qu'il représentât la destruction violente du monde soumis aux lois, par les partisans de l'état de nature. Or, qui est-ce qui

libère le monde de l'asservissement des lois? c'est celui-là même qui les a établies, Wotan! Au dénouement on voit bien les dieux s'abîmer dans l'incendie de leur palais : mais rien n'autorise à faire de ce tableau quelque chose comme une prise de la Bastille ou un incendie des Tuileries. C'est volontairement que Wotan s'anéantit lui-même, car il considère que sa tâche est accomplie. Il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler les paroles de la troisième Norne : « Les éclats aigus de sa lance brisée, Wotan les plonge un jour au cœur du flamboyant [Loge] : la flamme dévorante les embrase, *le dieu les jette sur le bûcher* (1). » Dans l'*Or du Rhin* quelques passages seulement peuvent se rapporter à l'ordre politique. Ce sont les moqueries de Loge à l'égard des dieux, l'affectation des Géants à se poser en « prolétaires aux mains calleuses », et la description du labeur des Nibelungen dans laquelle on a cru voir une allusion (?) à la situation des mi-

(1) Traduction de M. de Brinn' Gaubast, p. 517.

neurs allemands à l'époque de Wagner. Mais ces passages ne sont que des détails très secondaires ; et encore pourraïent-ils s'expliquer plus logiquement par la nécessité d'accuser telle situation du drame que par la préoccupation de faire acte de publiciste aboyeur.

Il est un point, toutefois, en lequel Wagner semble avoir subi profondément l'influence des révolutionnaires de 1848 (Feuerbach et autres), c'est qu'à cette époque il affirme que le bonheur de l'homme doit être cherché et trouvé uniquement en ce monde. « Cette force, écrit-il à Liszt, (il fait allusion au désir de l'amour) devenue commune à tous les hommes, fondera un jour sur cette terre une existence que nul ne désirera échanger contre une vie d'outre-tombe désormais tout à fait superflue. Car l'homme sera heureux : il vivra et aimera. Or, qui voudrait quitter la vie quand il aime ? »

Voici, brièvement résumée, la manière dont Wagner comprend cette possibilité de bonheur humain sur terre. Nous verrons en même temps

pour quelles causes il ne s'est pas encore réalisé (1).

L'univers se développe inconsciemment sous l'impulsion de la nécessité. Le besoin fait éclore chaque chose, chaque être en son moment.

L'homme n'est apparu que parce que, les conditions nécessaires à son existence étant réalisées, il était dans la nécessité du développement du monde qu'il apparût. L'homme fait donc partie intégrante de la nature et est soumis à ses lois d'évolution. Il n'a pas de mission à remplir, il est à soi-même sa fin.

Il n'y a donc au-dessus du monde ni dieu, ni démiurge. « La religion et la légende ne sont que les créations fécondes des croyances populaires sur la nature des choses et de l'homme. »

L'homme n'a que deux devoirs à remplir sur cette terre : développer sa personnalité et aimer ses semblables, — agir dans l'intérêt de tous.

(1) Nous ferons en grande partie cet exposé d'après l'ouvrage de M. Henri LICHTENBERGER, *Richard Wagner poète et penseur*, 2e édition, in-8°, Alcan. Voir notamment pp. 186 et 156.

Jeune, il emprunte à la nature pour se développer. Parvenu à sa maturité, il fructifie et vit pour les autres. Quand il a accompli sa destinée, il meurt en restituant à l'univers ce que l'univers lui avait donné. « En somme, on devrait dire que, pour être complètement dans le vrai, l'être humain, en tant qu'être sensible, doit se consacrer à l'absolue réalité : naissance, développement, efflorescence — dépérissement, anéantissement, — éprouver tout cela sans réserve, avec volupté et tristesse, ne vouloir vivre que de la vie faite de joies et de douleurs, ensuite — mourir (1). »

Ce sacrifice de l'existence était peu de chose, affirme Wagner, dans l'état de nature. Le patriarche, père d'une nombreuse lignée, ne s'effraye pas de mourir, sa tâche accomplie. Seul, a peur de la fin, l'homme qui, au lieu de suivre son développement naturel, acquiert de la puissance, des richesses — et redoute la mort qui viendra

(1) *Lettres à Rœckel*, traduction Kufferath, p. 43. Fischbacher et Breitkopf.

brutalement l'en arracher. (C'est là, en somme, le procès de toute civilisation : il faudra ne pas l'oublier lorsqu'il sera question de « l'œuvre de Wotan ».)

Comment l'homme conciliera-t-il l'égoïsme naturel en vertu duquel il doit tendre à se développer, avec cet autre devoir qu'il a d'agir dans l'intérêt des autres? Ce sera par l'amour et par l'amour sexuel (1). « L'amour dans sa réalité la plus complète n'est possible que dans la limite des sexes; nous ne pouvons aimer véritablement que comme homme et femme; tout autre amour n'est qu'un dérivé de cet amour, un sentiment qui émane de lui. » (*Lettres à Rœckel*, p. 43.) Il faut noter ici une idée empruntée à Feuerbach (voir *op. cit.*, p. 204), à savoir que par l'amour l'homme et la femme se réunissent pour former un tout : l'homme complet. « L'être humain est *homme* et *femme*, et c'est par l'union d'homme et femme que l'être humain existe réellement; c'est

(1) Cf. Feuerbach, *Essence du christianisme*, traduction Joseph Roy, p. 191. In-8°, Paris, 1864.

seulement par l'amour que l'homme aussi bien que la femme deviennent « l'être humain ». *(Lettres à Rœckel*, p. 44.) Cette idée assez peu claire doit consister en une sorte d'induction, de raisonnement par analogie que Wagner base sur ce qui a lieu pour la procréation de chaque être humain. Il faut la réunion de deux êtres pour réaliser la vie physique, le plus merveilleux phénomène de la nature. De même faut-il l'union de deux êtres pour s'élever aux plus hautes actions morales dont l'homme soit capable. Ainsi « Siegfried (l'homme isolé) n'est pas l'être humain complet; il n'est qu'une moitié; ce n'est qu'avec Brünnhilde qu'il devient le Rédempteur; un *seul* ne peut rien, il faut être plusieurs. » *(Ibid.*, 54.)

Une fois que l'homme a été initié à l'amour par la femme, son amour s'étend successivement à l'enfant, à l'ami, à la cité, à l'humanité entière. Il y parvient en laissant agir en lui la nature. — Je ne juge ni n'explique : je rapporte seulement les théories du poète-musicien.

Cette loi d'amour en vertu de laquelle chacun

doit travailler pour le bien général, cette loi unique ne conserva pas longtemps son hégémonie parmi les hommes. Quand ils devinrent conscients, c'est-à-dire quand ils ne furent plus entièrement instinctifs, ils établirent des distinctions entre l'utile et le nuisible qu'ils appelèrent le bien et le mal. Ils prétendirent alors fixer absolument en des lois ce qui est bien, ce qui est mal, et ils créèrent l'État pour maintenir l'observance de ces lois. Ces lois, forcément imparfaites par leur rigidité, se trouvèrent souvent en opposition avec la loi d'amour et contribuèrent ainsi à faire perdre aux hommes la conscience de cette loi primordiale.

Ainsi la loi du mariage. La loi humaine proclame : l'homme et la femme qui se sont épousés sont indissolublement liés. La loi naturelle dit : l'homme et la femme sont liés qui s'épousent par amour. Mais, du jour où l'amour n'existe plus, le lien est dissous.

De même la propriété. La loi naturelle dit : tout homme a le droit de jouir de la nature et

d'y chercher la satisfaction de ses besoins. — La loi humaine, en voulant protéger le bien de chacun, arrive à protéger ceux qui ont amassé de manière à enlever aux autres ce qui leur serait nécessaire, ceux qui ont le superflu au détriment de ceux qui n'ont pas l'utile. « Celui qui amasse des trésors que les voleurs peuvent dérober, celui-là a, le premier, transgressé la loi, car il a pris à son prochain ce qui était nécessaire à celui-ci. »

Cette loi de propriété aurait commencé à s'établir, suivant Wagner *(Wibelungen)*, après Barberousse. Les descendants francs de Siegfried devaient gagner leur fief par un exploit. L'Empereur, seul propriétaire du monde, leur en concédait la propriété. Mais peu à peu les fiefs devenaient héréditaires; et, au lieu que la valeur individuelle conférât la richesse, c'était la richesse qui devenait une cause de puissance pour le possesseur.

En résumé, l'humanité ne possède pas le bonheur auquel elle peut prétendre. Et elle ne le

possède pas parce que, cessant de se laisser aller à suivre leur naturelle évolution, les hommes sont devenus raisonneurs et conscients; et qu'ayant une fois perdu le véritable état de nature, ils ont établi des lois formalistes et anti-naturelles qui, entrant constamment en conflit avec la seule loi valable, la loi d'amour, font de cette vie un douloureux enfer de contradictions. — Reconnaître pour telle la vie actuelle, avoir la sagesse de s'effacer pour que, la naturelle évolution n'étant plus contrariée, une nouvelle race libre et heureuse sous la seule loi d'amour puisse à nouveau fleurir : voilà tout le sujet de la *Tétralogie*, tel qu'il se développe sur la scène et tel qu'il se reflète dans la pensée du principal personnage : Wotan.

Il faut remarquer, en effet, que Wotan n'est pas un dieu au sens habituel du mot. Ce n'est pas un immortel. C'est un homme d'une véritable noblesse qui est « la somme de notre intelligence, » ainsi que le dit Wagner. De la loi de nature il a conservé les aspirations vers l'amour,

mais il est la victime, ou si l'on veut, le prisonnier de notre état de civilisation, lequel est, suivant Wagner, tout à fait contraire à notre destinée naturelle. Par un habile procédé dramatique, Wagner suppose que c'est Wotan lui-même qui est l'auteur de cet état de civilisation. Quand, par une série d'expériences douloureuses, il aura reconnu combien cette civilisation — son œuvre — est asservissante et impossible à concilier avec les aspirations vers l'amour, il aura la noblesse de renoncer à son œuvre. Il laissera libre cours aux desseins de la nature et il favorisera ainsi l'avènement de l'homme libre, spontané. Il aura même la sagesse de vouloir disparaître lorsqu'il aura compris que la belle humanité nouvelle pourra enfin s'épanouir sur la terre.

Avant que le drame ne s'ouvre, Wotan a déjà commencé son œuvre de domination ou de civilisation formaliste. Il l'a commencée par une série d'actes qui sont autant de fautes contre les lois de la nature, fautes dont il sera le premier à souffrir plus tard.

La première faute de Wotan est d'avoir cessé d'être un instinctif, d'avoir voulu posséder la science. En même temps que la science achetée au prix de l'instinct (symbolisé par son œil mort), il conquiert Fricka qu'il aime sans doute mais qui est encore plus épouse qu'amante. « La volonté de prolonger au delà du changement nécessaire le lien sacré qui les unit tous deux par suite d'une erreur involontaire de l'amour, leur résistance à l'éternelle rénovation et à la variabilité du monde des apparences, conduisent les deux conjoints jusqu'à la torture d'une mutuelle absence d'amour. » *(Lettres à R., 53.)*

« Le jeune Amour s'étant ainsi fané pour lui, » son âme convoite la puissance. « Wotan sut conquérir l'univers. » Ces lois qu'il grava sur la lance coupée au Frêne, ces lois qui asservissent le monde sont sa deuxième faute, — conséquence de la première. — La preuve que ces lois sont bien une faute se trouve dans la grande scène avec Brünnhilde : « Je vous chargeai, dit-il à la Walkyrie, de souffler l'héroïsme au cœur de nos

anciens esclaves, au cœur de cette humanité réduite, par notre despotisme, à courber passivement la tête sous des conventions fallacieuses. » Et encore, lorsque Wotan parle de Siegmund : « A la façon des bêtes sauvages, avec lui j'errai par les bois ; contre les lois faites par les dieux j'exaltai sa témérité. » Une preuve symbolique : c'est qu'après que Wotan a coupé la hampe de sa lance, le Frêne-du-Monde se dessèche et meurt.

Voulant dominer le monde, il faut que Wotan possède une citadelle qui le mette à l'abri des attaques possibles. Cette citadelle, c'est le Walhall. Et le fait d'avoir fait construire ce Burg est sa troisième faute. — Voici qui montre en quoi cette idée est contraire à la nature et en viole les lois : c'est qu'elle l'entraîne fatalement à la déloyauté. Il n'a pu arriver à se faire élever cette forteresse par les Géants qu'en promettant de leur livrer Freya, déesse de l'amour et de la jeunesse. Mais, comme en perdant Freya, les dieux doivent perdre immédiatement leur jeunesse

éternelle, il est évident que ce prix n'a été promis par Wotan que d'une manière déloyale et fallacieuse. C'est Loge qui l'a engagé dans ce marché imprudent, s'engageant à lui trouver, au moment voulu, un équivalent de prix. Il y a en cela une assez vive ironie. Loge est en effet le symbole du changement, celui qui consume les êtres pour les rendre à la circulation générale de la vie. Et Wotan, le savant, qui prétend se conduire par sa raison, ne voit pas l'impasse dans laquelle on l'invite à s'engager. Tant est aveugle la raison comparée à l'instinct! Plus tard seulement il reconnaîtra son erreur. « Par des mensonges, sans le comprendre, j'ai régné sur des biens maudits : Loge m'a pris dans ses ruses, puis subtil a fui. »

A ce moment s'ouvre le drame.

Les Géants viennent réclamer le prix de la citadelle construite. Toujours ironique, Loge déclare qu'il n'a trouvé nulle part au monde un trésor qui puisse remplacer l'amour et la femme. Mais il annonce cependant la conquête de l'Or du

Rhin par Albérich. « Plus que Freya, l'or qui brille est utile, » pensent les Géants. Ils accepteraient bien le trésor à la place de Freya. Et c'est là que va se nouer le drame, suivant la détermination que prendra le maître des dieux.

La faute qu'il a commise en construisant le Walhall pour consacrer l'asservissement du monde le place ici en une cruelle alternative.

Ou il fait justice (comme c'est son devoir de protecteur des lois) aux plaintes des filles du Rhin. Il arrache l'or aux mains du ravisseur et le leur restitue. Dans ce cas, il doit abandonner Freya aux Géants. Et alors les dieux, privés des fruits de jouvence, meurent faibles et vieillis.

Ou il ne se résigne pas à périr ainsi dans l'humiliation, et alors il doit s'emparer de l'anneau pour en faire la rançon de Freya et en payer le Walhall. C'est à ce dernier parti qu'il s'arrête et qu'il doit logiquement s'arrêter. N'étant plus l'être instinctif, ayant cherché à acquérir richesses et puissance, Wotan redoute la fin, l'anéantissement. Comme ayant désiré la puissance, il

doit convoiter l'anneau en tant qu'objet de domination. D'autre part, il n'est pas encore mûr pour la sagesse : l'expérience ne l'a pas encore instruit de ce que son œuvre artificielle renferme de néfaste et de malsain.

Wotan, accompagné de Loge, arrache donc l'anneau à Albérich, et cela pour s'en servir dans un but égoïste. En cela il commet une faute doublement grave. D'abord lui, le maître des Runes, il contrevient par cette violence à ses propres lois de justice; mais surtout il commet ce crime de ne pas retirer du monde ce talisman d'une domination plus tyrannique encore que la sienne, puisqu'elle exclut l'amour que lui, du moins, aspirait à conserver au sein de son despotisme. « Prends garde à toi, dieu tout-puissant, lui dit Albérich. Si j'avais commis un crime, moi, je n'en devrais compte à personne qu'à moi : mais si tu oses, toi l'Éternel, sans pudeur m'arracher l'anneau, c'est sur tout ce qui fut dans le passé, tout ce qui existe dans le présent, c'est sur tout ce qui sera dans l'avenir que retombera ton

propre forfait. » C'est donc parce que son auteur est précisément le maître et le gardien de l'ordre du monde que ce rapt (1) acquiert de si effroyables conséquences. Et ce sont justement ces conséquences qu'Albérich énumère dans sa malédiction. Dans l'exaltation de sa haine, il arrive à prophétiser ce qui se réalisera. Mais les malheurs qui frappent les détenteurs de l'anneau arrivent beaucoup moins par l'effet de sa malédiction que par l'effet de cette quatrième et décisive grande faute de Wotan. Décisive, en effet, est cette dernière faute. La fatalité va faire que l'anneau se trouvera mêlé à tous les actes du dieu. Et chacun de ces actes lui fera sentir par expérience les défauts de son œuvre de civilisation et de domination.

En fait, cependant, Wotan n'use pas lui-même du talisman comme d'un nouvel instrument de

(1) Ce rapt est coupable non pas parce que Wotan prive Albérich d'un trésor injustement détenu, mais parce qu'il le lui enlève pour le détenir non moins injustement à son tour ; et pour s'en servir sans dessein de le rendre à ses légitimes propriétaires.

domination. Il voudrait bien le conserver et persuader aux Géants de se contenter du reste du trésor. Mais les Géants exigent l'anneau, et Erda qui apparaît à l'improviste, convainc le dieu qu'il doit l'abandonner. Il n'en demeure pas moins que c'est par son fait même que cet excitateur des cupidités va circuler à travers le monde.

Erda lui prophétise deux choses : qu'une catastrophe menace Wotan s'il ne rejette pas l'anneau et « que tout ce qui est doit finir. » (Wagner entend par là que Wotan pourrait rejeter l'anneau et se sauver du prochain malheur. Il n'en resterait pas moins soumis à la loi générale d'anéantissement des êtres. Allusion à un premier projet où, l'anneau étant restitué, les dieux continuaient à vivre leur bienheureuse éternité.)

Si le dieu était un libre esprit, tout instinctif; si son intérêt égoïste de dominateur ne le conduisait pas, ce premier avertissement suffirait à lui rappeler son devoir de rendre l'anneau aux Ondines, de retirer du monde ce stimulant de toutes les haines. Au contraire, victime de ses

fausses vues, il s'arrête à une demi-résolution : il rejette l'anneau, mais pour le donner aux Géants. Cela lui évite seulement la catastrophe immédiate qui frappe tous les détenteurs.

De même, esprit libre, l'annonce de la fin inévitable ne lui aurait causé ni angoisse, ni effroi. Il a renoncé à l'instinct pour le savoir : il n'est plus comme l'homme spontané tout entier à l'action, à la sensation du moment. Il craint parce qu'il prévoit. De plus, il craint la fin qui n'est plus seulement pour lui la conclusion naturelle de son existence, mais qui est le brusque anéantissement de son œuvre égoïste. Plus tard, nous verrons Siegfried ne s'effrayer aucunement d'une pareille prédiction que lui font les Ondines. Il sait, en effet, dans la naïveté de son cœur vraiment libre, que « la mort est meilleure que la vie dans la peur ».

Donc Wotan, première étape de son calvaire, s'il a évité une fin prochaine en rejetant l'anneau, n'en a pas moins, dès à présent, le cœur empoisonné d'angoisse. Plus tard, il reprochera

son trouble à Erda qu'il appellera « la mère de l'originel souci ». En réalité c'est à soi-même qu'il devrait s'en prendre de l'effroi où le plonge la prédiction de l'Éternelle Sachante.

A peine a-t-il pris possession de son Burg que le souci l'en chasse.

Pendant le temps qui s'écoule entre *l'Or du Rhin* et *la Walkyrie*, il descend vers Erda et la *contraint*, violant ainsi la nature, à lui révéler quels malheurs le menacent.

Pour assurer le Walhall contre les attaques qui pourraient menacer les dieux (et les dieux sont en péril maintenant que quelqu'un est en possession de l'anneau fatal), il s'unit à la déesse qui lui donne une fille : Brünnhilde. Brünnhilde, avec les autres Walkyries, sera chargée de souffler l'héroïsme au cœur des hommes, « les anciens esclaves des dieux. » Au Walhall elles conduiront les héros morts au champ des braves, afin de peupler le palais « d'intrépides multitudes armées. »

Cette garde suffit pour l'instant alors que l'an

neau est en la possession de Fafner. Mais il faut craindre, révèle Erda, que le Nibelung ne recouvre son talisman. Par sa puissance il forcerait les héros à se rallier à lui et les retournerait contre Wotan.

Contre Fafner le dieu ne peut rien. Il lui a remis l'anneau selon de justes conventions : sa puissance se briserait à le lui vouloir enlever. Il faut un autre que le dieu pour accomplir cet exploit. Siegmund, né de l'union de Wotan (sous le nom de Wælse) avec une mortelle, y sera destiné. Nous allons voir ce qu'il va advenir de ces desseins sagement combinés.

Siegmund, au début de *la Walkyrie*, arrive par malheur chez son ennemi Hunding. Wotan lui fait trouver, en cette heure, le glaive de détresse. Dans le combat, il lui donnera l'appui de ses vierges guerrières. Siegmund sera-t-il sauvé? Non! Docile à ce qui lui reste d'instinct, le dieu eut assuré son salut : Fricka lui prouve qu'il n'en doit rien faire. Siegmund et Sieglinde ont « violé sans pudeur les serments sacrés du ma-

riage ». De plus, « frère et sœur, ils se sont unis. » Les lois mêmes que Wotan, dans ses rêves de puissance, a édictées l'obligent à punir les délinquants et à donner la victoire à Hunding. — Au reste, Wotan ne pourrait jamais compter sur le Wælsung pour reconquérir l'anneau. N'est-ce pas du dieu qu'il tient sa bravoure et son glaive? Le Wælsung n'est rien autre que la créature du dieu.

Un profond découragement s'empare de Wotan à se sentir ainsi si profondément esclave. Esclave de ses propres lois en se trouvant obligé de sévir contre deux êtres tout de spontanéité, tout d'amour, — comme il rêverait d'être lui-même, comme il voudrait voir tous les êtres vivants. Car, en conscience, il ne trouve aucune faute en eux : « Sacrés ne sont point des serments jurés sans amour ! » (Allusion à Sieglinde jetée de force dans les bras de son époux Hunding.) Esclave de ses lois encore, en ce que tous ceux qu'il pourra lancer à la conquête du talisman seront toujours ses féaux, ses créatures. Il faut pour cet exploit

un homme extraordinairement libre, car non seulement il ira contre les propres lois du dieu ; mais, ainsi que le dit Wotan lui-même, « il luttera pour moi contre ma divinité même. »

Wotan avait rêvé d'établir la domination sur le monde, mais une domination d'où l'amour ne serait pas exclu. Ses sentiments intimes à l'égard de Siegmund sont là pour en faire foi. Il constate maintenant avec épouvante que son œuvre est impossible. Un des éléments primordiaux de cette œuvre, ses propres lois, l'obligent à agir contre la loi d'amour. Et son œuvre elle-même n'est-elle pas forcément caduque, puisque l'anneau, il ne peut ni le reprendre ni façonner un héros qui le reprenne pour lui ?

Le premier mouvement du dieu est un formidable accès de colère. « Écumant de rage, fou d'impuissance, hanté d'une farouche et frénétique idée fixe, il brûle de l'effroyable envie d'ensevelir sous les ruines du monde anéanti son inguérissable tourment. » Mais Wotan aime le monde que, par une erreur de son cœur, il a voulu asser-

vir. « Par amour pour le monde, il tarira en son cœur torturé la source de l'amour. » Autrement dit, douloureusement, il fera violence aux sentiments de sympathie qu'éveillent en lui Siegmund et Sieglinde.

Après la période de lutte, voici venir l'abdication. Wotan sait par Erda que sa fin est proche. Une femme séduite par l'or du Nibelung lui a donné un fils : « La fin des bienheureux dès lors ne tarde pas. » Soit! Cette nécessité de finir, le dieu l'accepte, mais la rage au cœur. C'est qu'il est irrémédiablement las de cette divinité qui n'est au fond qu'une servitude, puisqu'elle l'oblige à agir contre son cœur. « Plein pour elle d'un profond dégoût, je te lègue (c'est à Albérich qu'il s'adresse) cette vaine splendeur de la divinité : tu peux en rassasier ton insatiable haine. »

Dès ce moment, Wotan n'agit plus; il est devenu « le Voyageur ». Sans peut-être s'en rendre entièrement compte, il accomplit ainsi un acte double de sagesse. Il commence à se résigner, « à vouloir ce qui est inévitable » (*Lettres à R.*, 53);

et il laisse le cours de la Nécessité se développer naturellement sans la contrarier par ses desseins. Sans doute « c'est dans une crise sauvage de douleur et de désespoir » qu'il se détermine ; mais plus tard son intention s'épurera.

Une nouvelle épreuve, toutefois, l'attend encore. Suivant les observations, hélas ! trop justes, de Fricka, il a ordonné à Brünnhilde de soutenir Hunding à l'encontre de Siegmund. Douloureusement la Walkyrie obéirait. Mais le triste amour des deux héros touche le cœur de celle qui est la « fille du désir de Wotan ». — « Cet effroyable désespoir de l'amour le plus spontané, dit-elle plus tard au dieu, cette suprême assurance du plus navré des cœurs, retentissaient à mon oreille, révélaient à mes yeux, nettement, l'origine du frisson sacré dont mon âme palpitait en ses profondeurs. » Plus libre que Wotan, elle fait ce que lui-même eût fait s'il avait pu : « elle s'enivre du délice d'aimer, » de compatir à l'amour. Enfin, elle soutient Siegmund, contre les ordres du Père. Cela ne sauve pas Siegmund. La mort au cœur,

Wotan doit venir lui-même (toujours la tyrannie de ses propres lois!) briser son arme aux mains du héros. Et, toujours en vertu de son rôle de maître des Runes, il doit châtier la vierge désobéissante, la vierge dépositaire de sa secrète pensée. Il doit la coucher au milieu des flammes, d'où un homme, un homme sans peur, c'est vrai, viendra la réveiller.

Ici, il faut remarquer un fait important entre tous. Le but suprême qu'il faut espérer, c'est l'avènement « de l'homme désiré, voulu par nous; l'homme de l'avenir qui ne peut toutefois être fait par nous; qui doit, au contraire, se faire lui-même par notre *anéantissement.* » *(Lettres à R.*,55.) Or, si Wotan ne peut créer cet homme, c'est inconsciemment par la plus noble de ses aspirations qu'il en prépare la venue.

Brünnhilde est la fille de son désir. Elle se révolte et fait ce que Wotan ne peut faire. Mais qu'est-ce qui rend cette révolte possible, qu'est-ce qui la rend apte à se laisser toucher par la

détresse des amants, si ce n'est ce désir d'aimer, de Wotan dont elle est la vivante incarnation? La protection qu'elle veut accorder à Siegmund est vaine sans doute. Mais le résultat important de sa désobéissance, c'est, comme le dit M. Lichtenberger, qu'elle a sauvé Siegfried de la mort en protégeant sa mère Sieglinde contre la fureur de Siegmund d'abord, de Wotan ensuite.

Par le fait même qu'il vit, Siegfried est donc indépendant de Wotan. C'est la réalisation de la première des conditions pour qu'il devienne un homme libre. Cependant, s'il est sauf de la volonté dominatrice du dieu, il ne faut pas oublier qu'il procède de lui de par ses aspirations d'amour. Il est le fils de Siegmund au sujet de qui Wotan disait : « Moi que l'amour seul rendit père. » Et s'ils continuent à vivre, sa mère et lui, après la généreuse audace de Brünnhilde, c'est grâce à l'acte de sagesse de Wotan. Si Wotan n'avait pas abdiqué, s'il n'avait pas renoncé à agir, c'est-à-dire à dominer, nul doute que le despote n'eût été

forcé de châtier Sieglinde au même titre que Siegmund (1).

Le drame de *Siegfried* va nous montrer l'épanouissement du jeune héros qui se crée lui-même. (Mais n'oublions pas que son existence tout entière n'est possible que parce que Wotan a abdiqué son rôle de gardien des lois, de dominateur de l'univers.) De son père et sa mère (les propres enfants du dieu) il ne peut rien tenir, puisqu'il ne les a même pas connus. Il a Mime, son père nourricier, en horreur et ne veut en rien de ses conseils. Et c'est seul, en la spontanéité de son désir, qu'il se reforge l'épée Nothung. De plus, Siegfried est sans cesse en communication avec la nature et il n'a jamais vu (à part Mime) aucun des êtres soumis à l'asservissement des lois. Dans la scène entre Wotan et Albérich, Wotan prend bien soin d'expliquer que le héros « agit pour soi et qu'il le laisse agir ». Je souligne le fait que c'est non pas

(1) Le châtiment de Brünnhilde qui lui fut si douloureux à exécuter est en effet son dernier acte de Maître des Runes, « Depuis qu'il s'est arraché de toi, lui dira Waltraute, Wotan court le monde *en voyageur*. »

lui — Wotan — mais bien Mime qui le pousse à la conquête de l'anneau.

Conduit par le nain, Siegfried rencontre le Dragon et le tue. Il est à remarquer que, pour enlever à cet acte tout caractère odieux, Wagner a disposé les événements de telle sorte que c'est en réponse aux menaces du monstre que le héros l'attaque : la fanfare seule de son cor a fait sortir Fafner. Fafner mourant met Siegfried en garde contre la duplicité de Mime.

Siegfried, qui porte à ses lèvres sa main ensanglantée, acquiert par là le pouvoir de comprendre la voix de l'Oiseau. Sur son conseil, il prend dans le trésor du Dragon l'anneau et le Tarnhelm qui pourrait « l'aider à quelque doux exploit ». — « Quoi faire de vous? je ne sais, dit-il : mais je vous ai pris sur l'or amassé du trésor, parce qu'un bon conseil me l'a conseillé. » Mis en garde par l'Oiseau, il « écoute d'une oreille attentive les hypocrites propos de Mime, et, grâce aux effets du sang du dragon », il entend non pas ce que le nain veut lui dire, mais ce qu'il pense en réalité.

Mis en fureur par sa duplicité, il le frappe de son glaive. Et le voilà qui part à la conquête de sa fiancée inconnue : Brünnhilde.

Pendant qu'il court à sa conquête, nous nous trouvons en présence du Voyageur qui évoque la sachante Erda. Tout d'abord une chose frappe dans cette scène : c'est que Wotan, tout questionneur qu'il se pose, est bien plus au fait des événements à venir que la déesse dont les dieux eux-mêmes disaient : « Savante, nul ne l'est plus que toi. » C'est qu'Erda appartient à la même race divine que Wotan, Fricka et les autres habitants du Walhall. De cette race elle partage la destinée. La malédiction du monde la frappe, elle aussi, puisque ses propres filles, les Nornes, proclament : « C'est l'anathème de vengeance qui ronge la spirale de nos fils. » Sa science ne s'étend par conséquent qu'à ce qui touche la vie des dieux. Avec le crépuscule de cette race, touche « à son terme l'Éternelle Science. Les sybilles n'ont plus rien à dire à l'univers ».

Une autre race parfaitement libre, spontanée,

parvient-elle à se créer elle-même, ce qui a trait à cette race nouvelle, toute différente de celle des dieux, reste étranger à sa science. Ainsi, dans la scène des Nornes, il n'est fait aucune allusion ni à Siegfried ni à Brünnhilde. Et Erda dit elle-même : « Les actions humaines m'obscurcissent l'esprit. » Le fait du reste le plus typique est que tout ce que sa propre fille, Brünnhilde, a osé, en se laissant aller à son instinct d'amour, tout cela lui est resté inconnu, à elle l'Éternelle Sachante. Il faut que Wotan lui apprenne la punition de la Walküre en même temps que sa désobéissance.

Il peut donc paraître surprenant à première vue que Wotan s'en vienne l'interroger. Lui, le premier, devrait pressentir que la science de la Wala touche à son terme. Mais aussi n'est-ce pas pour s'éclairer qu'il l'évoque de son gîte. C'est pour bien affirmer, en mettant à jour la faillite de son savoir, que tout ce qui est des dieux touche à son terme et qu'il se réjouit de voir finir cette race — sa race — asservie dans les liens d'une factice civilisation. Il s'en réjouit parce que cette

fin le délivrera du joug de ses propres lois ; et aussi parce qu'il croit maintenant que l'héritage du monde ira au héros libre et sans peur, à Siegfried. Depuis longtemps, il a répudié « la vaine splendeur de la divinité ». Mais, quand il croyait que le monde allait tomber sous la servitude sans amour du fils d'Albérich, c'était la rage au cœur qu'il se résignait à disparaître. Aujourd'hui, qu'il sait que la belle humanité nouvelle est apparue en la personne de Siegfried : « ce que jadis dans une crise de désespoir il avait résolu, c'est librement qu'il l'exécute avec joie et sérénité. » (Nous verrons plus tard que ce rêve de Wotan recevra encore un démenti. La belle humanité va naître en effet, mais Wotan n'aura pas la consolation de la voir commencer en l'élu de son choix, en Siegfried.)

On pourrait s'étonner aussi des reproches qu'adresse Wotan à Erda pour ce que « jadis elle enfonça, par les prédictions de sa science, l'aiguillon du souci dans le cœur du dieu ». Nous savons, en effet, que si ce souci put mordre sur

le cœur de Wotan, ce fut par suite de ses fautes antérieures, par le fait qu'il avait cessé d'être un pur instinctif. Mais ce n'est pas le reproche en lui-même qu'il faut voir dans l'emportement du dieu. Le vrai sens de ses paroles c'est qu'il répudie la science, ennemie de l'instinct, qu'il avait voulu acquérir autrefois comme il a répudié le pouvoir.

C'est à ce moment que se produit la rencontre, solennelle vraiment, vu l'importance des événements, entre Wotan et Siegfried. On a beaucoup discuté sur les motifs qui poussent Wotan à tenter de barrer la route au Wælsung qu'il chérit. Wagner a écrit : « ...Wotan est si complètement humain que — en dépit de ses intentions — son vieil orgueil se redresse, excité par sa jalousie pour Brünnhilde ; car celle-ci est devenue son point vulnérable. Il veut, en quelque sorte, ne pas se laisser mettre de côté sans résistance, il veut tomber, être vaincu... » *(Lettres à R.* 56.) A ces deux motifs on pourrait en ajouter d'autres, semble-t-il. Wotan est irrité malgré lui

par les dures paroles que lui adresse le fils de son bien-aimé Siegmund. « Si tu me connaissais, intrépide rejeton, tu m'épargnerais tes outrages ». De plus, sans parler de sa jalousie pour Brünnhilde, jalousie de voir sa divine fille tomber entre les bras d'un humain, peut-être ressent-il une inconsciente envie à savoir qu'à ce héros (et à sa fille), il sera permis d'accomplir l'acte rédempteur qui lui est interdit. Enfin, il est assez naturel (c'est là, pour nous, le motif capital) qu'il tente, délibérément ou non, de s'assurer si ce jouvenceau est bien l'être qui marque l'avènement de la nouvelle race toute libre et sans peur. Il s'oppose à lui, et sous le glaive, la lance tombe en éclats. Il sait désormais ce qu'il voulait savoir ; et sans colère il se retire, emportant les fragments de sa hampe.

Pourquoi Siegfried a-t-il la puissance de briser cette lance jusque là invincible ? Du jour où Wotan a contrevenu lui-même à ses propres lois en enlevant l'anneau d'Albérich, non pas pour faire justice aux ondines, mais pour s'en servir dans

un but égoïste, de ce jour, l'édifice de son œuvre a été frappé de caducité. Mais le monde actuel étant asservi à la puissance des fallacieuses conventions, personne ne pouvait prévaloir contre ce signe d'omnipotence. Pour le briser et pour anéantir en même temps l'œuvre de Wotan, il fallait la main d'un être né et grandi en dehors de Wotan et du monde tel qu'il l'avait organisé. Or, cet être, c'est justement et seulement Siegfried.

Son chemin libre, le héros s'élance à travers les flammes et réveille sa fiancée prédestinée. Ainsi réalise-t-il le dernier stade de son épanouissement. Chef-d'œuvre de la seule nature, il ne lui manquait que l'initiation à l'amour. La Walkyrie qui renonce à sa nature divine pour s'unir à lui, lui permet de réaliser la perfection de « l'être humain complet ».

Le Crépuscule des dieux va nous faire voir, selon les propres paroles de Wagner, « ce qu'il fallait que nous vissions pour comprendre les détresses causées par l'or. » Wotan est tranquille sur le

sort du monde. L'anneau n'est pas tombé aux mains du Nibelung : le héros tout amour, tout loyauté, le possède. D'autre part, comme le dit Albérich : « Pour l'amour du Wælsung, une femme vit, qui sait tout (Brünnhilde). » Il est donc probable qu'elle suggérera au héros de rendre l'anneau aux filles du Rhin. Ainsi, d'une part, voilà une nouvelle race libre qui s'épanouit ; de l'autre, grâce à la science de Brünnhilde « l'acte rédempteur du monde, » la restitution de l'anneau va sûrement s'opérer. Le dieu va donc pouvoir mourir en paix. Voilà du moins comment Wotan prévoit la succession des événements. Nous allons voir si les faits vont donner raison aux prévisions de sa sagesse.

Nous ne nous arrêterons pas à la scène des Nornes. Importante au point de vue dramatique, elle ne fait faire aucun pas nouveau à la véritable action. Nous avons noté d'ailleurs les deux points saillants à y relever : le fait de Wotan mettant lui-même le feu à son bûcher et le symbolisme à attribuer au dépérissement du Frêne du monde.

La scène entre Siegfried et Brünnhilde a pour but de rendre sensible cette réunion de deux amants qui, fondus en une seule existence, vont constituer désormais « l'être humain vraiment complet ».

BRÜNNHILDE. — Tu serais donc Siegfried et Brünnhilde ensemble ?

SIEGFRIED. — Où je suis, tous les deux sont présents.

BRÜNNHILDE. — Le roc, ma retraite, sera donc désert ?

SIEGFRIED. — Ne faisant qu'un, nous y serons tous deux.

Siegfried, exhorté par son amante, part pour de nouveaux exploits. En gage de son amour et en échange de Grane il lui laisse son anneau.

La première rencontre de Siegfried avec les humains a lieu au manoir des Gibichungen, sur le Rhin. Le dernier descendant de Gibich y demeure sans épouse ; et sa sœur Gutrune est sans fiancé. La mère de Gunther a eu un fils d'un second mariage. Ce demi-frère, Hagen, est là

aussi, dans le manoir. Son père n'est jamais nommé, mais nous savons qu'il n'est autre qu'Albérich. Gunther et Gutrune sont d'assez nobles cœurs. Mais ils appartiennent à cette humanité que Wotan « a contrainte à courber passivement la tête sous de fallacieuses conventions ». C'est pour cela qu'ils sont des faibles et qu'ils vont sans s'en rendre compte servir le fils du Nibelung dans ses plus noirs projets. C'est en cette qualité que leur rencontre avec Siegfried est profondément intéressante.

Plusieurs traits prouvent que Wagner a bien entendu nous les donner comme des représentants de l'humanité asservie. Il faut remarquer d'abord la réponse de Siegfried au salut de Gunther : « Je n'offre ni *sujets*, ni *terres*, mon unique héritage ce fut mon propre corps ; c'est à vivre que je le dépense. » Puis dans l'hypothèse contraire, comment expliquer qu'ils consentent à acquérir les plus grands biens de l'existence, non par leur propre valeur, mais par des détours en somme peu honorables? Hagen dit à Gutrune :

« Si Siegfried goûtait ce philtre magique, quand même il eût, avant de te voir, choisi sa fiancée, *possédé quelque épouse*, il l'oublierait absolument. » Cependant Gutrune accepte ce procédé de se conquérir un époux. D'autre part, Gunther ne craint pas de recevoir des mains d'un autre la fiancée qu'il lui est défendu d'approcher. Plus tard, nous verrons ce caractère d'humanité non spontanée mais toute factice s'accuser encore plus nettement. Gunther, qui a consenti lui-même à la perfidie du philtre, finira par se convaincre que Siegfried l'a « trahi » parce qu'avant d'arriver dans ses domaines il « avait possédé une épouse ». (Voir traduction de Brinn'Gaubast, p. 584 et suivantes.) Il est vrai que le miroitement de l'anneau et de la puissance qui lui est inhérente, a été nécessaire pour l'amener à cette conviction.

Pour Hagen, il y a deux buts à considérer. D'abord que Siegfried reprenne son anneau, laissé à Brünnhilde ; en second lieu, qu'un moyen soit trouvé pour amener sa mort. En effet, « la mort seule peut lui arracher l'anneau. » Pour

d'autres, il n'y aurait qu'à laisser agir les circonstances : l'anneau, symbole de la faute du maître du monde, lui vaudrait tôt ou tard sa fin. Mais, comme le dit Albérich (et Wotan le croit aussi du reste) : « La malédiction, même, n'atteint pas le Héros-sans-Peur, car il ignore le prix de l'anneau. C'est en riant qu'il brûle sa vie aux ardeurs de son âme aimante. » D'autre part, enfin, Siegfried est le plus grand héros du monde et nul ne peut songer à l'attaquer en face. A ces deux buts, Hagen parviendra par l'expédient du philtre.

On a beaucoup discuté sur ce philtre. On semble généralement admettre aujourd'hui qu'il est le symbole de l'impression, de la sensation présente, toute-puissante chez l'homme naturel. Cela paraît difficile à accepter. D'abord ce n'est pas à l'apparition même de Gutrune que Siegfried s'enflamme d'amour. Il boit « à l'amour fidèle, à Brünnhilde », et ce n'est qu'après avoir bu le breuvage qu'il fixe sur Gutrune « un regard enflammé d'une *passion soudaine* ». Dans l'idée de Wagner, le philtre est donc bien doué

d'une réelle vertu. En second lieu, dans l'hypothèse symbolique, Siegfried devrait, en présence des Filles du Rhin, ressentir un choc à peu près analogue. A ce moment au contraire il se souvient de sa fausse épouse Gutrune : « Si ce n'avait pas été la tromper, j'aurais vite et gaîment fait de me soumettre une des gracieuses femmes. » Ce breuvage doit bien, enfin, posséder une efficacité matérielle puisque au moyen d'un contre-philtre Hagen lui fera, plus tard, recouvrer ses souvenirs. Le philtre ici, comme dans *Tristan*, est un fait indépendant de la volonté du personnage, qui le contraint à certains actes qu'il n'aurait point commis de son propre vouloir.

Siegfried boit donc le breuvage que lui offre Gutrune, conseillée par Hagen. A l'instant même il oublie Brünnhilde et demande Gutrune pour épouse. Par amour pour elle, il offre à son frère d'aller lui conquérir une femme. Gunther lui nomme celle que protègent les flammes. Il s'engage à la lui conduire, empruntant, grâce au Tarnhelm, le visage de Gunther. Et dans son enthou-

siasme il échange avec lui le serment d'amitié scellé par leur propre sang. Dès ce moment, les ruses de Hagen ont atteint leur but. En ramenant la Walkyrie, Siegfried rapportera l'anneau. En la donnant à un autre, il viole les lois sacrées du mariage. Et surtout, par son serment d'amitié, il s'est condamné de lui-même à la mort : si jamais la preuve vient à se faire que la fiancée qu'il amène à Gunther, il l'a lui-même possédée pour épouse.

Il paraît évident que Siegfried, en acceptant ce breuvage aux traîtresses conséquences, obéit à la fatalité de l'anneau. On s'est étonné seulement que cette fatalité ne commence à peser sur lui que de cet instant, alors que dans le drame précédent il avait déjoué les ruses de Mime. On a même expliqué pourquoi, dupe maintenant, il avait été clairvoyant dans les circonstances antérieures (1).

(1) Voici notamment l'explication donnée par M. Chamberlain dans son *Richard Wagner*, p. 341 : « Quand Siegfried tue Fafner, il n'a même pas effleuré du regard une femme. Mais avant qu'il parte pour courir le monde, Brünnhilde est devenue son épouse : chaste encore, pas même la ruse la plus madrée

Mais est-il vrai que l'anathème n'ait pas pesé sur lui dès la mort du Dragon? L'oiseau n'aurait-il pas été l'instrument de cette fatalité? Ne lui révèle-t-il pas de suite la *puissance* attachée au talisman? ne lui conseille-t-il pas de prendre le « Tarnhelm qui l'aiderait à quelque doux exploit », allusion évidente à sa future conquête de Brünn-

de Mime n'a suffi à l'égarer, car alors il comprenait l'avertissement de l'oiseau perché sur la branche; tout au contraire, le Siegfried ayant connu la femme est la dupe facile des convoitises charnelles, et son inconscience n'hésite plus devant le breuvage d'oubli. » On ne voit pas comment cette explication peut s'appliquer au cas qui nous occupe. En effet, Mime, au lieu de ce qu'il voudrait dire, parle *en fait*, pour le héros qui a goûté le sang du dragon, le vrai fond de sa pensée. Il n'est donc besoin d'aucune clairvoyance à Siegfried pour ne pas se laisser tromper. On ne voit pas non plus qu'il accepte « le breuvage d'oubli... par inconscience... par duperie des convoitises charnelles ». Il croit prendre de Gutrune un simple breuvage de bienvenue ; il n'a donc même pas de motif « d'hésiter ». Et à ce moment, la convoitise charnelle est si peu en cause chez lui qu'il le boit en l'honneur de sa fidélité envers Brünnhilde. Ce n'est qu'après, et par l'effet du breuvage, qu'il s'enflamme pour Gutrune. Mais laissons de côté la forme inexacte de l'explication. Supposons qu'on ait dit simplement : avec sa virginité, Siegfried a perdu sa clairvoyance. Comment rattacher cette affirmation aux idées de Wagner sur l'importance de l'amour sensuel qui, seul, permet la réalisation du véritable « être humain », qui permet que seulement par son union avec une femme, avec Brünnhilde, Siegfried « devienne le Rédempteur »?

hilde pour le compte de Gunther? Était-il dans l'obligation absolue de tuer Mime; et ce meurtre inutile (pas trop odieux toutefois à cause de la vilenie du nain) n'est-il pas le pendant de celui de Fasolt par Fafner? Enfin il va conquérir Brünnhilde. Assurément, par là, il prépare la rédemption du monde, mais très inconsciemment et très indirectement. Quant au résultat direct de son éveil de la Walkyrie, n'est-ce pas, après quelques instants de bonheur, de la plonger — elle et lui — dans des situations tellement douloureuses qu'elles les conduiront jusqu'à l'anéantissement?

Non! le seul être qui reçoive un choc douloureux de cette entrée, évidente maintenant, de Siegfried dans l'engrenage du malheur, c'est Wotan. Wotan a été convaincu jusqu'ici que le héros qui échappait déjà à la malédiction de la peur échapperait aussi à la puissance mortelle de l'anathème. Il lui avait « légué son héritage », a-t-il dit à Erda. C'est qu'il pensait sans doute que Brünnhilde, une fois réveillée, restituerait

immédiatement, selon son désir, l'anneau aux Filles du Rhin, et que de ce couple aimé sortirait la nouvelle race libre et régénérée. Cette dernière douleur lui était réservée : son héros libre mais issu quand même, par Siegmund et Sieglinde, de son désir, ce héros va succomber lui-même. Dans cette belle humanité qui va s'élever après la restitution de l'anneau et le rétablissement de l'ordre dans le monde, n'y aurait-il donc plus rien de sa descendance, de lui Wotan, de lui qui en a cependant préparé les voies par son désir et son abdication?

Il semble que c'est sous le coup de cette crainte qu'il envoie Waltraute supplier Brünnhilde d'accomplir sans retard la restitution. Mais là encore, les prévisions du dieu se trouvent déjouées. Il avait cru Siegfried sauf de la malédiction, et le héros y tombe. Il croyait que sa science divine engagerait Brünnhilde à restituer l'or, et voilà qu'elle refuse. Comme le dit Wagner, « on frissonne en voyant qu'elle garde précieusement le symbole de l'amour justement dans cet

anneau maudit. » Et c'est bien par l'effet de la malédiction du monde qu'elle le garde. Elle est aveuglée jusqu'à croire que ce n'est pas seulement l'anneau mais son amour qu'on lui demande de sacrifier. Aussi est-ce avec colère qu'elle renvoie Waltraute vers le maître des dieux.

Cependant les sinistres machinations de Hagen se réalisent. Siegfried, sous la forme de Gunther, pénètre jusqu'à Brünnhilde et lui arrache l'anneau, Et, lorsque tous trois sont revenus au manoir de Gibich, se place la grande scène de la présentation au peuple de la fiancée du prince. Brünnhilde sent sa raison défaillir. Un autre que Siegfried a pu franchir les flammes. Et Siegfried lui-même est là, portant au doigt l'anneau que cet « autre » inconnu lui a arraché, et se posant en époux de la sœur de Gunther. Elle déclare devant tous que Siegfried l'a possédée. Siegfried, ensorcelé par le philtre, jure que l'affirmation est fausse. Sur l'épieu de Hagen il formule ce serment : « Où ton fer peut m'atteindre, frappe-moi : si cette femme a dit vrai, si j'ai trahi mon

frère. » Hagen est satisfait : Siegfried se condamne lui-même au châtiment.

Brünnhilde ignore le fait du philtre. Siegfried se parjurant si manifestement, et selon toutes les apparences pour l'amour d'une autre femme, Siegfried mérite sa vengeance. C'est encore là un dramatique effet de la malédiction que cette malheureuse femme vouant au trépas le seul digne de son amour, un homme qui, poussé par contrainte, est en somme innocent. Elle accepte donc les offres de service de Hagen, elle lui dévoile le seul endroit où le héros est vulnérable. Et, prière tragique, pour garantir leur vengeance, à qui font-ils appel? à Wotan! mais au Wotan que le dieu n'est plus, au Wotan des Runes rigides et cruelles.

On organise la chasse où Siegfried doit trouver la mort. Le héros, égaré à la suite d'un ours, se trouve en face des Filles du Rhin. Les Ondines lui demandent l'anneau. Siegfried refuse; il le garde, dit Wagner, « seulement comme témoignage de ce qu'il n'a pas encore appris la peur. »

Il est bien heureux pour nous que l'auteur ait lui-même expliqué ce refus. Il semble en effet, à lecture de la scène, que Siegfried refuse parce qu'il est dans son destin de refuser; et que, pareillement, les Ondines adressent leur demande sans grand espoir de la voir exaucer.

On connaît les événements qui suivent. Gunther, Hagen et les chasseurs arrivent. Hagen, pendant le repos, invite le héros à raconter sa vie. Quand il en est au moment où il va se conquérir Brünnhilde, le traître verse dans sa corne un contre-philtre qui va faire revivre tous ses souvenirs abolis à l'égard de la Walküre. Au scandale de tous, Siegfried révèle que Brünnhilde fut son épouse, et Hagen, se faisant le vengeur des serments, le tue par derrière d'un coup de son épieu.

Le cortège funèbre rentre au manoir. Hagen frappe Gunther qui prétend à l'anneau. Mais, quand il veut lui-même s'en emparer, voici que, par un prodige, la main de Siegfried mort se dresse menaçante. L'héritage du héros, c'est à

sa véritable épouse, c'est à Brünnhilde qu'il appartient; et la voilà justement qui s'en vient le réclamer.

L'attitude nouvelle de Brünnhilde, maintenant apaisée, paraît un peu difficile à expliquer au premier abord. On l'explique le plus souvent de la manière suivante : réveillée par un mortel, Brünnhilde a perdu sa science divine; la mort de Siegfried la lui fait recouvrer. Est-ce entièrement exact? Je n'ose le dire. En tous cas, il semble qu'il serait assez délicat de démontrer comme quoi cette mort peut lui revaloir ce qu'elle a définitivement perdu. La réalité est, heureusement, plus simple. Le changement produit en Siegfried lui est enfin expliqué, et ce sont les Filles du Rhin qui le lui révèlent. « Une glorieuse femme, ont-elles dit auparavant à Siegfried, aujourd'hui même sera ton héritière : elle nous réserve meilleur accueil. Allons vers elle! » Or, quand Brünnhilde rentre en scène, elle revient des bords du fleuve. D'autre part, elle dit elle-même : « A vous, ô sœurs, sages Filles du Rhin,

je dois un sage conseil! Ce que vous réclamez, je vous le donne. Que la flamme qui va me consumer fasse l'anneau pur de l'anathème. » Avertie des circonstances par lesquelles Siegfried fut amené à la tromper, elle devine subitement que la fatalité attachée au monde a pu, seule, entraîner en pareille faute le Pur d'entre les Purs. Elle comprend en présence de cette inconcevable trahison, et de ce fait non moins incroyable du héros suprême terrassé par Hagen, la nécessité de réparer de suite la faute originelle, de restituer l'or aux Ondines (1). Brünnhilde prend donc l'anneau, mais pour y renoncer. Après sa mort, les Filles du Rhin viendront le recueillir au milieu des flammes, entraînant Hagen dans le gouffre. Elle se fait entasser, le corps de Siegfried au milieu, un gigantesque bûcher, y jette la

(1) Brünnhilde est avertie par les Filles du Rhin de la nécessité de restituer l'anneau. Elle l'avait été aussi par Waltraute. Pourquoi ne s'y résout-elle que maintenant? Sans doute parce que le parjure et la mort (aussi inconcevables l'un que l'autre) de Siegfried lui ont donné, par *expérience, l'intuition* de cette nécessité. « L'expérience est tout, » écrit Wagner. (*Lettres à R.*, p. 50.)

torche qui doit porter jusqu'au Walhall l'incendie attendu par Wotan, et, avant de s'y précipiter, elle livre aux humains le trésor de sa sagesse :

« La race des dieux a passé comme un souffle, le monde que j'abandonne est maintenant sans maître : le trésor de ma divine science, j'en vais faire part à l'univers : — Ni la richesse, ni l'or, ni la grandeur des dieux; ni maison, ni domaine, ni pompe de rang suprême; ni les liens fallacieux des tristes conventions, ni la rigoureuse loi d'une morale hypocrite : dans la douleur comme dans la joie, seul nous rend bienheureux — l'Amour. »

Il y a dans le dénouement deux points qui demandent à être éclaircis. Pourquoi Brünnhilde se donne-t-elle la mort; et pourquoi les dieux périssent-ils puisque l'anneau est restitué?

Brünnhilde se donne la mort; cela s'explique assez naturellement. D'abord elle périt en vertu de cette fatalité qui voulait qu'aucun de ceux qui touchent de près où de loin à Wotan ne subsistât dans le monde nouveau. De plus, la

Walküre déchue ne pouvait être la femme que d'un héros exceptionnel, du seul héros vraiment sans peur. Ce héros disparu, rien n'est en ce monde qui la puisse retenir. Elle le quitte comme les veuves de certains peuples s'en vont avec leur époux mort. Cette explication serait même inutile si l'on n'avait pas, quelquefois, laissé entendre que la mort de la Walkyrie était une sorte d'expiation volontaire de la faute de Wotan. — L'idée d'une faute morale entraînant une sanction ne paraît à aucun titre pouvoir se rattacher à la conception que se faisait Wagner du monde, au moment où il écrivit son poème. Nous avons bien parlé des « fautes » de Wotan, mais en un sens amoral pour ainsi dire. Wotan commet des fautes, c'est-à-dire qu'il va contre les lois de la nature et que, tant que ces lois de la nature seront violées, toute entreprise restera caduque. Ainsi, un jardinier commettrait une faute en refusant de parti pris à ses plantes un élément physique ou chimique de la vie végétative. Le jour où cet élément leur est rendu, la faute est réparée sans

qu'on puisse parler d'expiation ou de pénalité. Cela est tellement vrai que Wotan a pu croire, un instant, que « l'intention » avec laquelle Siegfried possédait l'anneau le délivrerait de la fatalité. Il n'en était rien. Tant qu'en « fait » l'anneau n'était pas restitué aux Ondines, comme Wotan l'aurait dû faire, l'ordre du monde était dans un état de trouble, d'instabilité. Inévitablement, tous ceux qui touchaient à l'anneau ressentaient les effets de cet état troublé.

Quant à savoir pourquoi les dieux périssent, l'or étant rendu au fleuve, la question est déjà ancienne, puisque dès 1853 Rœckel l'adressait à Wagner. Il est même assez amusant de voir que, sur le moment, Wagner s'est plutôt dérobé. « Il suffira d'une *bonne* représentation, dit-il, pour que le spectateur le plus naïf n'éprouve pas le moindre doute à ce sujet. » Critère assez fugitif, en vérité, car combien sont peu nombreux ceux qui eurent l'heur d'entendre cette idéale représentation! Cependant Wagner a raison lorsqu'il énonce que la chose paraîtra naturelle « si l'on suit, depuis

le commencement jusqu'à la fin, le développement de l'action ». Tâchons donc, pour répondre à la question, de résumer en quelques mots la donnée intérieure du drame.

Wotan, un dieu ou plus exactement un homme d'incontestable noblesse, a contrevenu à la nature en recherchant la puissance. L'épisode de l'anneau marque le point culminant de ses fautes — ou de ses erreurs. Mais il n'a su ni voulu renoncer à l'amour.

En luttant pour le maintien de sa domination (d'où l'amour ne serait pas exclu), il se rend compte par expérience que son œuvre est mauvaise, que la puissance est inconciliable avec l'amour, — qu'elle l'oblige, lui tout le premier, à aller contre ses aspirations.

Alors il renonce à son œuvre. Mieux vaut périr et laisser son héritage, fût-ce même au fils né du Nibelung, plutôt que d'être contraint à violer ses plus intimes désirs.

Par son renoncement, le cours des événements, de la Nécessité n'est plus contrarié. Un héros

libre — plus libre que lui Wotan — peut naître et se développer. Le héros reprend l'anneau. Le dieu va-t-il renoncer à désirer la fin, maintenant que tout danger est écarté du côté des Nibelungen?

Aucunement. Il persiste à *vouloir* disparaître parce qu'il sait que son œuvre est mauvaise, qu'elle asservit le monde qu'il aime, et qu'elle le jette en de cruelles obligations. Mais, actuellement, il périra non plus avec rage mais avec foi et sérénité, parce que son héritage est aux mains du libre Wælsung et que de lui et de Brünnhilde— croit-il — va naître et se propager la belle humanité nouvelle.

Il fait couper et entasser le tronc du grand Frêne-du-Monde; sur ce bûcher il attend. Qu'attend-t-il avant de disparaître? que l'or soit restitué au Rhin parce qu'il voit qu'aucun bonheur ne pourra, sans cela, s'épanouir sur cette terre.

Son attente, il est vrai, est plus longue qu'il ne l'avait cru. Brünnhilde, contrairement aux prévisions du dieu, ne s'empresse pas d'accomplir

« l'acte rédempteur du Monde ». A-t-elle eu, à son éveil, la claire vision de son urgence? Rien ne le prouve bien clairement. En tous cas, en se livrant à son amour pour Siegfried, elle s'est détournée des dieux, s'est désintéressée de leur destin : « Passe donc, âge brillant du Walhall... » (p. 509.) Elle ne vit que pour l'amour : l'amour, suprême bien et vérité. Comment arrivera-t-elle maintenant à se rendre compte que le monde est encore solidaire des destinées des dieux? Les avertissements abstraits de Waltraute ne sont d'aucun effet. Mais l'expérience, en lui faisant toucher du doigt, par les malheurs de Siegfried, quelle fatalité pèse encore sur ce monde, l'expérience lui donne l'intuition que nul bonheur ne pourra fleurir ici-bas tant que l'or ne sera restitué, la faute des dieux réparée; tant que tout, en un mot, ne sera pas rentré dans l'ordre. Elle prend donc l'anneau que les Filles du Rhin viendront chercher au milieu du brasier, et, avant de s'y précipiter, elle l'embrase elle-même d'une torche en s'écriant : « Voici — comme je jette l'incendie dans l'écla-

tant Burg du Walhall. » Ce n'est pas elle qui le jette; mais elle a enfin réalisé cet acte libérateur de l'humanité que Wotan attendait depuis si longtemps. Et sans doute, au moment même où elle brandissait la torche, le dieu « souriant pour l'éternité » a « plongé, au cœur du flamboyant, les éclats de sa lance brisée ».

En nous faisant voir les mobiles auxquels obéit Wotan dans sa disparition volontaire, ce résumé nous montre ce qu'il faut penser de l'interprétation de la *Tétralogie* comme drame schopenhauérien. Après sa conversion aux idées du philosophe, Wagner prétendit découvrir que l'idée dominante de son œuvre n'était pas autre que le Renoncement à la Volonté de vivre. Dans cette hypothèse, Wotan s'anéantissant lui-même serait l'image de l'humanité parvenant un jour à prendre conscience de cette vérité que l'existence est un mal, et se rejetant volontairement dans le non-être. Mais ce n'est là qu'une explication faite après coup et qui ne peut tenir devant ce fait : que Wotan s'anéantit parce qu'il reconnaît

que son organisation (ou conception) du monde est erronée — et s'anéantit joyeusement parce qu'il a la certitude, *non pas que le vouloir vivre est aboli*, mais au contraire qu'une nouvelle race va vivre heureuse sous la seule loi d'amour (1).

(1) Voir sur ce point : Albert Lévy, *la Philosophie de Feuerbach*, p. 485-487. Paris, Alcan.

II

TRISTAN ET ISOLDE

> « *Tristan* n'a été jusqu'en 1839 qu'une légende « comme une autre »; il n'est devenu que depuis lors, l'aventure d'amour incomparable et unique. »
>
> F. Brunetière.

Le poème de *Tristan* fut écrit de juillet à septembre 1857, c'est-à-dire au moment où Wagner venait de s'enthousiasmer, depuis peu, pour les théories de Schopenhauer. De même que pour la *Tétralogie*, il paraît impossible de comprendre la marche de l'action si l'on n'est pas au courant des conceptions auxquelles l'auteur adhérait à cette époque. Mais comme nous n'avons aucun ouvrage théorique où se trouvent formulées ces

conceptions, comme aussi le poème, d'une forme parfois volontairement elliptique, présente de réelles difficultés d'interprétation, nous suivrons, cette fois, un ordre différent. Nous analyserons d'abord le drame afin de tâcher d'en bien saisir la véritable marche. Après cela seulement, nous tenterons de dégager la conception du monde qui peut rendre compte des actes et pensées des personnages en tant que le développement normal des sentiments ne suffit pas à les expliquer. Nous verrons alors sous quelles influences Wagner fut amené à se créer cette conception.

Morold, fiancé d'Isolde, héritière d'Irlande, est parti sur mer pour lever tribut en Cornouailles où règne le roi Marke. Tristan, neveu de Marke, a vaincu et tué Morold, et a même envoyé, par bravade, sa tête à sa fiancée. A la suite de cet exploit, non seulement les Cornouaillens ont rejeté tout tribut, mais avec le prestige de sa gloire, Tristan est venu solennellement demander

pour son oncle, la main de l'héritière d'Irlande. En grand appareil, on a décidé d'oublier les inimitiés anciennes; et Isolde est montée sur le vaisseau de Tristan pour aller rejoindre son royal fiancé. Le drame s'ouvre au moment où le vaisseau est sur le point d'aborder en Cornouailles.

Telle est la situation extérieure telle qu'elle apparaît à tous. Aussi est-ce avec stupéfaction que Brangæne voit sa maîtresse, à l'idée que le voyage touche à sa fin, se livrer à un farouche désespoir : déclarant que jamais elle n'abordera en Cornouailles et que son seul désir est de voir le navire et tous ceux qu'il porte s'engloutir dans les flots.

En face, à l'autre bout du vaisseau, se tient Tristan au gouvernail : « Élu pour moi, s'écrie Isolde en le fixant, perdu pour moi... Tête vouée à la mort ! cœur voué à la mort ! » Eh quoi ! Tristan est perdu pour Isolde ? Isolde l'avait donc « élu » ? Et si son cœur, à elle, est voué à la mort, la mort doit donc aussi être le partage de Tris-

tan ? C'est ce que la suite nous apprendra. En attendant, Brangæne n'a rien remarqué à ces énigmatiques paroles. Et Isolde de lui dire : Tu le vois ce soi-disant héros, tu vois comme il me fuit avec honte ? Il sent donc qu'il a des torts envers moi. Il se rend compte qu'il emmène à son maître, non pas une fiancée mais un cadavre. — Ainsi Isolde aime Tristan ; et, quoi qu'il en paraisse, elle accepte si peu d'être l'épouse de Marke qu'elle veut mourir avant l'arrivée. Il est donc évident que la cause de sa colère, de sa douleur surtout, c'est de voir le héros, paraître tellement indifférent à son égard, qu'il la donne à un autre. Aussi faut-il tout l'aveuglement de Brangæne pour croire que le manque d'hommages et d'égards peut être la cause de tout ce trouble. « Faut-il le prier de venir te saluer ? » demande-t-elle naïvement. — « Dis que je fais ordonner à mon vassal d'avoir la crainte de sa maîtresse, moi Isolde. »

Dans son impatience d'obtenir une entrevue que Tristan semble éviter, Isolde a dépassé la

mesure. Elle lui aurait donné un ordre en tant que future reine : Tristan eût été forcé d'obéir. Mais comme elle est bien décidée à ne jamais être l'épouse de Marke, l'idée ne lui en est même pas venue. Sa tactique pour obliger Tristan à se présenter devant elle consistera à se donner comme n'ayant pas juré, avec ceux de sa race, l'oubli des griefs passés. Elle affectera, vis-à-vis de Brangæne et de Kurwenal de se considérer toujours comme l'offensée de Tristan par le meurtre de Morold, et aussi comme la suzeraine de ceux de Cornouailles. Or, grâce précisément à la valeur de Tristan, les Cornouaillens ont échappé à la sujétion du tribut : c'est donc une injure excessive à l'égard du héros que de le vouloir, comme vassal, contraindre à l'obéissance. Si offensante que soit la réponse de Kurwenal, il faut reconnaître qu'en une certaine mesure elle se trouve justifiée.

Dans son dépit et son humiliation de n'avoir point réussi à contraindre Tristan, Isolde laisse échapper, en partie, le secret de son cœur. Pour

le spectateur, la chose devient de plus en plus évidente : Isolde éprise de Tristan invoque comme vain prétexte les haines nationales; mais la vraie cause de sa douleur c'est de voir Tristan ne pas répondre à son amour et la jeter aux bras d'un autre. Brangæne, cependant, conservera pendant toute la scène, le même aveuglement : aveuglement tellement épais qu'il suffirait parfois d'un rien, pour que ses tragiques méprises touchent aux quiproquos de la comédie.

— Tu vois comme ils viennent de me traiter, dit Isolde à sa suivante. Et cependant quelle reconnaissance ne devraient-ils pas me prodiguer ! Tu te rappelles ce misérable blessé Tantris que nous guérîmes de sa blessure. Eh bien, un jour, j'acquis la certitude que ce Tantris n'était autre que Tristan. Par vengeance pour Morold, je levai sur lui le glaive. Mais « de son lit il leva ses regards, non sur l'épée, non sur la main; il me regarda dans les yeux. J'eus pitié de sa misère, l'épée, elle tomba de mes mains; la blessure faite par Morold, je la guéris afin que revenu à la

vie, il retournât à ses foyers, pour me délivrer du supplice de le voir. » — S'il pouvait y avoir encore doute, chez le spectateur, sur cette *pitié* d'Isolde, le brusque retour du thème d'amour, suffirait à le dissiper.

— Et maintenant, continue la princesse, ce faux Tantris est revenu orgueilleusement demander ma main pour son oncle Marke. Cette injurieuse prétention, il a fallu que Morold fût mort pour qu'on osât la formuler. C'est moi du reste qui me suis attiré cet opprobre. Si je n'avais pas laissé tomber l'épée, je ne serais pas aujourd'hui la servante de mon vassal.

Si Isolde avait projeté de provoquer chez Brangæne l'indignation contre Tristan, elle est loin d'y avoir réussi. Brangæne ne manifeste pas autre chose qu'une grande surprise à voir que ces questions de politique (faussement invoquées par Isolde) aient pu conserver tant d'empire sur sa maîtresse. — « Je voyais tout le monde (elle n'ose dire : toi aussi) se réjouir de la réconciliation : comment aurais-je pu deviner

alors qu'elle pouvait t'être un sujet de douleur ? — Alors Isolde éclate. J'ai protégé Tristan; dans le secret je lui ai assuré son salut, et maintenant il « me livre avec ce secret. » Il prononce « mon nom à haute voix ; » me vante à Marke et se fait fort de lui conduire cette fiancée. « Malédiction sur toi, infâme ! Malédiction sur ma tête ! Vengeance et mort à nous deux ! »

C'est là tout le fond de son cœur dévoilé aussi clairement que si elle avait dit : J'aimais Tristan; je croyais pouvoir compter sur son amour. Puisqu'il m'a trahi par sa conduite, il ne me reste qu'à mourir et il faudra qu'il meure avec moi. — Il importe de bien remarquer les décisions d'Isolde. De toute manière elle mourra : elle ne veut aborder en Cornouailles ni être, par conséquent, la femme de Marke. Mais avant de mourir elle veut proposer à Tristan de la suivre dans la nuit. Le fond de son dessein nous échappe encore; cependant cette proposition (pouvait-il être question de la faire à quelqu'un que l'on croit tout à fait indifférent ?) suppose qu'elle ne peut se

décider à croire, malgré toutes les apparences contraires, que l'amour ait pu mourir entièrement dans le cœur de Tristan. Ce n'est donc pas une vengeance qu'elle poursuit. Et si ce mot de vengeance vient sur ses lèvres c'est qu'il est probablement, dans sa pensée, destiné à peser sur Brangæne pour la faire entrer dans ses vues.

— Elle n'a, d'ailleurs, pas mieux réussi cette fois que la précédente. — Quel reproche peux-tu vraiment faire à Tristan ? demande la naïve servante. Il a contracté envers toi une dette de reconnaissance. Pouvait-il la payer mieux qu'il a fait ? « Son oncle n'est-il pas un époux digne de toi ?... Il t'offre la plus splendide des couronnes; et, bien plus, c'est son propre héritage que le héros dépose à tes pieds pour te saluer reine. » — Mais Isolde n'a pas écouté : « Le plus accompli des hommes, le voir toujours auprès de moi sans amour, comment supporter un tel supplice ? » Entre parenthèses, cela ne se rapporte pas spécialement au futur, à sa vie comme épouse de Marke. Isolde ne dit pas : Je le verrai près de

moi sans qu'il me soit permis de l'aimer. Non! elle pense surtout au présent et se déclare incapable de supporter plus longtemps l'indifférence du héros.

Isolde a-t-elle laissé échapper ce nouvel aveu pour voir si Brangæne la suivrait plus facilement dans ses desseins contre un Tristan traître d'amour que contre un Tristan ennemi politique? C'est difficile à dire. Au reste, tout au sentiment général de satisfaction pour cette union honorable, Brangæne ne doute pas un instant que sa maîtresse pense à son futur époux, à Marke.

— Tu crains qu'il ne t'aime pas? La chose est impossible. Puis, si un charme l'éloignait de toi, j'ai ici par les soins de ta prévoyante mère, un breuvage pour le « soumettre à la puissance de l'amour. »

Isolde se fait apporter le coffret. Mais ce n'est pas du breuvage d'amour dont elle veut faire usage, c'est du philtre de mort. — Celui qu'il me faut, « je le connais mieux que toi; j'ai gravé sur le flacon un signe profond. » Nous commençons

à entrevoir ses projets : c'est par le poison qu'elle a décidé — cela depuis avant son départ — de mourir et de faire mourir aussi Tristan. Reste à voir de quelle manière ce dessein elle l'accom plira.

L'arrivée de Kurwenal venant annoncer l'approche du rivage de Cornouailles n'a pas permis à Brangæne de manifester tout son étonnement du choix de sa maîtresse. Isolde sentant que le temps urge, tente avec une énergie désespérée d'obtenir enfin la venue de Tristan. Et c'est toujours par le même prétexte des haines anciennes qu'elle légitime son ordre. « Je ne pourrais suivre ton maître au palais du roi Marke sans qu'il m'eût apporté, d'abord, satisfaction de la dette qui pèse encore sur lui. » Et, sur un geste de défi de l'écuyer, elle accentue encore davantage : « S'il ne venait pas d'abord demander oubli et pardon, je ne le suivrais pas devant le roi. » Au début, Kurwenal regimbait contre une humiliation qu'on voulait infliger à son maître. Dans le ton d'extrême autorité de la fin, sans doute ne

voit-il que l'indice d'un caprice de femme : c'est ce qui le doit décider, afin d'éviter un éclat, à transmettre le message.

En attendant la venue du héros, Isolde contrain Brangæne de verser le poison dans la coupe. Bien qu'elle indique assez clairement sa volonté de mourir, il semble que vis-à-vis sa suivante elle affecte de préparer le breuvage pour le seul Tristan : « Qu'il boive son châtiment ! » s'écrie-t-elle. Nous avons remarqué déjà, que ce n'est pas, à proprement parler, un châtiment, une vengeance qu'elle médite contre Tristan. Cette parole est sans doute, comme celles déjà notées, destinée à vaincre les répugnances de Brangæne à qui elle n'a pu infuser, jusqu'à souhaiter sa mort, la haine de Tristan.

Cependant éclate, à l'orchestre, un motif strident. C'est celui de la soi-disant vengeance de Morold ; car *s'il affirme la volonté d'Isolde d'entraîner Tristan dans la mort*, c'est sous ce prétexte qu'elle affectera d'exiger ce sacrifice. En effet, Isolde aime Tristan : mais lui semble si peu répon-

dre à son sentiment qu'il la donne à un autre. Il est donc impossible à la princesse de venir lui dire à brûle-pourpoint : Je ne puis souffrir de voir que tu ne m'aimes point, aussi ai-je décidé que toi et moi allons mourir. — Elle commence par lui reprocher son peu d'égards vis-à-vis d'elle. Sur ce point, la réponse est facile à Tristan. Alors elle lui conseille de se réconcilier avec son ennemi. — Quel ennemi? demande le héros. — Moi, répond la princesse, puisqu'une dette de sang est entre nous. Je veux venger Morold. — L'étonnement de Tristan montre bien qu'il ne peut croire à ces paroles d'Isolde. — « La vengeance pour Morold vous tourmente-t-elle » ? interroge-t-il. Ce qui n'est pas, comme on le croit souvent, une exclamation de fatuité. Tristan veut simplement dire : Peut-être avez-vous un grief contre moi; mais après la scène de l'épée, après les oublis solennels, je vois bien que celui-là n'est pas le vrai. Sur une nouvelle instance d'Isolde, il comprend cependant qu'elle veut sa mort et il lui tend son épée.

« Puisque Morold t'était si cher, reprend maintenant cette épée, dit-il, et guide-la d'une main sûre. »

Par cette réponse nous voilà renseignés sur l'état du cœur de Tristan. Le rappel lugubre du thème d'amour, le tutoiement qu'il emploie à l'égard d'Isolde, son acceptation immédiate de la mort montrent, à la fois, et qu'il aime toujours la princesse et qu'il a parfaitement deviné son véritable reproche. Seulement, il y a certainement pour lui un point obscur. Ce reproche sur sa conduite en quoi consiste-t-il maintenant? Ce ne peut être, pense-t-il, son (apparent) oubli d'amour dont Isolde est irritée. Pour cela il faudrait qu'elle fût éprise de lui ; or son acceptation de Marke lui prouve brutalement (ainsi croit-il), qn'il n'en est rien. Et c'est sans doute à cause de cet inconnu ; c'est parce qu'il paraît craindre l'interprétation, erronée peut-être, qu'Isolde fait de sa conduite, qu'il n'accepte la mort qu'avec tristesse. En effet, ce point noir écarté, la mort, venant surtout de la main aimée, devrait être

accueillie avec joie, comme la délivrance des tourments où le plonge l'idée de sa maîtresse à tout jamais perdue.

Or, Isolde n'a pas pu ne pas s'apercevoir de ce souvenir d'amour qui a traversé, comme un écho ancien, le cœur de Tristan. Mais profondément blessée par sa conduite, tout à sa colère pour ce qu'il l'a donnée à un autre, elle ne croit pas un instant que ce sentiment puisse durer encore, puisqu'en ce moment même, il la conduit, comme épouse, à Marke. Elle croit que Tristan accepte la mort en punition de sa félonie. Ton allusion sentimentale, je la comprends bien, semble-t-elle dire ; je me suis bien aperçue (thème de la passion à l'orchestre) qu'il y avait de l'amour dans les yeux de Tantris, c'est justement ce qui fait l'objet de mon ressentiment. (De Morold il n'est plus question, puisqu'au moment où j'aurais dû, plus particulièrement, songer à sa vengeance, j'ai laissé tomber le glaive.) Or, cet amour ne pouvait être qu'une odieuse feinte (destinée peut-être à arrêter mon bras, semble

dire la musique) puisque tu n'étais là que comme espion, cherchant à voir si j'étais une fiancée possible pour ton roi. Malgré cette sanglante offense que fut pour moi cette conduite, je te propose de boire la coupe de réconciliation.

Il est visible, étant donné le langage des sons que cette coupe est une coupe mortelle. Aussi le sens de ces paroles ne peut être entendu par Tristan que de la manière suivante : Ton offense a été tellement grave, que je te demande de te punir toi-même et de ta propre main. — Et cependant, c'est d'un ton mélancolique et presque suppliant qu'elle lui formule cette proposition. Cela confirme notre impression que ce n'est pas uniquement par idée de vengeance qu'elle cherche à entraîner Tristan dans la mort.

C'est du reste sur le même ton qu'elle demande au héros, qui paraît hésiter, si elle « obtiendra » cette réconciliation. Or, Tristan ne recule pas devant la mort, mais il lui est dur, plus encore qu'il y a un instant, de mourir sous le coup de ce

soupçon. L'accusation d'une pareille déloyauté n'est-elle pas pire que le soupçon d'oubli d'amour? Son silence indique seulement sa douleur de ne pouvoir se disculper. « La maîtresse du silence m'invite au silence... » J'ai bien compris ce dont elle m'accuse, mais, puisqu'elle n'a pas compris ma conduite, le silence auquel elle me condamne m'empêche de la lui dévoiler par les mots.

Alors Isolde dans un passage ironique, assez difficile à pénétrer d'ailleurs, le presse de prendre sa détermination. « Tu vois, nous sommes près du but, lui dit-elle en substance, et, étant données mes intentions, tu ne devrais pas désirer d'arriver devant Marke, car ton arrivée ne sera guère triomphale. Tu sais qu'humainement parlant, j'avais mille raisons pour refuser cette union. Tu sais aussi que je suis loin d'être assez « douce fille » pour consentir par lassitude ou faiblesse à une chose qui me rebute. De plus, étant donné mon caractère, si je t'offre moi-même cette coupe de réconciliation ce n'est pas pour le plaisir de t'offrir, bonassement, d'oublier les injures dont

tu t'es rendu coupable envers moi. Non! c'est que j'ai mon dessein bien arrêté; et ce dessein, c'est que, ne voulant aucunement être l'épouse de Marke, je veux moi aussi me donner à la mort. »

Vouloir, pour Isolde, mourir avec Tristan, c'est là presque un aveu d'amour. Mais la forme où elle expose sa résolution, la fondant sur les raisons politiques qui l'éloignent de Marke, — sans un rappel de sentiment à l'orchestre, — fait que Tristan n'y découvre aucune révélation sur l'état de son cœur. A peine naît-il en lui comme une lueur très vague et très inconsciente d'espoir, « un rêve du pressentiment. » Cela suffit pour qu'il s'empare de la coupe avec un véritable enthousiasme. Isolde était perdue pour lui et elle ne cesse pas de l'être. Mais il lui est doux de savoir qu'avec lui elle quittera cette terre. C'est pourquoi il boit sans hésitation la coupe « d'oubli », car l'oubli est « le seul remède à son deuil éternel ». En reconnaissance, avant de mourir, il veut faire lui aussi son « serment de réconciliation ». En deux phrases brèves, il indique

qu'à sa conduite, déloyale en apparence, il est une excuse ou une explication. « L'honneur de Tristan [fut] son excessive loyauté, son malheur (1), son orgueilleux défi (Trotz) ». Et après cette énigmatique déclaration, qui plus tard seulement se comprendra, il porte la coupe à ses lèvres.

« Encore une perfidie ici même? s'écrie Isolde A moi la moitié ! » — Il ne faudrait pas inférer de là que Tristan n'a pas compris la volonté qu'a Isolde de mourir. Il s'est précipité sur la coupe avec enthousiasme, avons-nous dit. Il serait donc peu naturel qu'il ait la présence d'esprit suffisante pour penser à faire à la princesse la politesse de la part qu'elle s'est réservée. Et il est, par contre, très naturel qu'Isolde, tout à son idée de s'anéantir, exprime par son geste sa hâte d'avoir part au sort qu'elle a souhaité.

A cet instant, par conséquent, les deux amants

(1) Son malheur, non en ce qu'il lui fait perdre Isolde qui est, croit-il, et a toujours été perdue pour lui, mais en ce que cette mission l'a abaissé dans l'esprit d'Isolde, l'a fait passer pour un déloyal espion.

ne sont aucunement éclairés sur leurs sentiments réciproques. Isolde aime, nous le savons, mais elle n'en a rien laissé paraître. Tristan est donc convaincu qu'elle n'a pour lui aucun sentiment. A la dernière minute seulement, il semble voir dans cette mort comme un vague signe d'espoir. Isolde, pareillement, ne peut pas raisonnablement conclure à autre chose qu'à l'absence d'amour de Tristan vis-à-vis d'elle. Cependant, son état d'esprit s'écarte un peu de celui de Tristan. Son idée de demander à Tristan de mourir avec elle (volontairement, on l'a bien vu) indiquait qu'elle n'avait jamais, en dépit des apparences, cru à un évanouissement complet de son amour; elle ne devait le supposer que voilé, obscurci par une cause inintelligible. Or les faits semblent justifier son pressentiment. C'est d'abord la persistance de Tristan à la fuir, c'est le souffle de mélancolie qui enveloppe sa réponse au sujet de Morold, c'est son acceptation immédiate de la mort. Mais, plus encore que tout, c'est l'attitude non pas honteuse mais

embarrassée du héros lors du reproche de son rôle d'espion déloyal. Par cette attitude d'abord, par son serment de réconciliation ensuite, ne semble-t-il pas dire : « Naguère j'ai paru t'aimer : aujourd'hui je suis comme un indifférent. Que cela justifie tes soupçons sur ma déloyauté, je le conçois. Mais, si je pouvais parler, j'aurais cependant une explication, une excuse à t'offrir. » Or, le fait même de faire allusion à une excuse suppose que ce sentiment n'est plus ce qu'il a été autrefois. Qu'il existe encore à l'état latent, secret, c'est possible, et c'est ce dont Isolde s'est toujours douté. Mais, en fait, cet amour qui s'ignore ou qui ne se manifeste équivaut à un amour inexistant ou tout au moins enseveli sous un sommeil de mort. La preuve, c'est qu'en ce moment même Tristan conduit la princesse vers la demeure de Marke. — Il faut donc conclure qu'à l'instant du philtre, si Tristan éprouve une vague lueur d'espoir irraisonné et si Isolde est fondée à espérer que le sentiment de son ami pourra renaître en vertu

de conditions inexpliquées, la situation n'en est pas moins telle : Isolde constate qu'en fait Tristan la « repousse » et la jette à un autre ; et Tristan considère bien, en parlant de son « deuil éternel, » que son amie était et reste encore à jamais « perdue » pour lui. Ils ne sont donc nullement conscients de leurs sentiments réciproques. Il était important d'insister sur ce point, car on expose souvent que c'est par honneur que les amants se taisent leur sentiment, et aussi que c'est pour n'y pas faillir qu'ils décident de mourir. Ce fait qu'ils ignorent mutuellement le véritable état de leur cœur, montre l'inexactitude de ces interprétations. L'une et l'autre supposent, en effet, que les amants sont assurés de la réciprocité de leur amour.

Les amants ont donc bu le breuvage dont ils doivent mourir. Que va-t-il se passer? Vont-ils pâlir, chanceler et tomber en agonie? Aucunement. L'indication scénique nous dit seulement ceci : « Tous deux frissonnants, en proie à l'émotion intérieure la plus vive, fixent l'un sur l'autre

des regards dont l'expression passe en un instant du mépris de la mort au feu de l'amour. » Jusque-là, il n'avait point été question d'aveu entre eux deux, et voilà que leurs « yeux se cherchent, se baissent et se relèvent pour se fixer encore en un désir toujours accru (1) ». Isolde prend la parole la première. Elle ne croyait pas, il y a un instant, à l'amour de Tristan, et maintenant elle se risque à l'interroger, avec timidité du reste. « Tristan ! » s'écrie-t-elle, *d'une voix tremblante*. Et comme Tristan a répondu *avec effusion*, elle tombe dans ses bras. Que s'est-il donc passé? Quelle raison a eu Isolde de solliciter de Tristan cette réponse à laquelle elle semble s'attendre? Et par quoi a été poussé Tristan pour se départir ainsi de sa réserve habituelle? Isolde, nous le savons, entraîne Tristan dans la nuit en vertu d'un dessein arrêté. Comme ils croient, elle et

(1) Le rendu incorrect de ce passage dans le texte de *Quatre Poëmes d'opéra* nous a obligé de le citer d'après l'excellente traduction d'Alfred Ernst, terminée par MM. Louis de Fourcaud et Paul Brück. (Breitkopf et Costallat.)

Tristan, avoir bu le poison, il est très compréhensible qu'elle veuille s'assurer si cet événement a produit chez son amant l'effet qu'elle en attendait. Nous apprenons ainsi que cet effet attendu de la mort n'est autre que le retour à elle du cœur de son amant. Mais le fait d'être sur le seuil de la mort ne suffit pas à expliquer l'aveu de Tristan.

Il a appris qu'Isolde meurt pour ne pas être à Marke. Et il en a conçu un vague pressentiment que, peut-être dans un autre monde, le bonheur pourra luire pour lui. Malgré tout, à ce moment il n'en a pas conclu qu'Isolde voulait être sienne. Il ne paraît donc pas vraisemblable qu'une fois la mort bue dans la coupe, il soit par cela même tellement assuré de l'amour d'Isolde qu'il n'hésite pas une minute à lui déclarer sa flamme. Non ! à son subit aveu il doit y avoir une autre cause. Et cette cause nous est aussitôt révélée par Brangæne. Au poison elle a substitué le philtre d'amour, et c'est l'effet de ce breuvage qui « a soumis Tristan à la puissance de l'amour »

(paroles de Brangæne, à la scène III) et l'a poussé, sans qu'il s'en rendît même compte, à manifester son sentiment. Et c'est en cela que consiste le tragique de cette scène. Isolde croit que c'est parce qu'ils sont évadés de ce monde que le cœur de Tristan lui est revenu. Ce n'est cependant pas la mort qui a provoqué leurs aveux. Et, puisqu'ils ne vont pas mourir, ce sont « des souffrances éternelles, inéluctables » qui les attendent en cette vie. C'est donc avec un indicible effroi, qu'avec Brangæne, nous les voyons s'abandonner à leur amour, amour coupable entre tous, étant donnée la situation de chacun (1).

« Quel rêve d'honneur faisais-je donc ? » s'écrie Tristan, lorsque après les premiers trans-

(1) Sur cette question de l'efficacité réelle du philtre, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : *la Musique à Paris, 1898-1900*, pp. 51-57 (Fischbacher). Nous nous contenterons d'ajouter cette remarque. Le sang du dragon porté aux lèvres de Siegfried produit véritablement l'effet d'un « philtre ». Cependant personne n'a jamais révoqué en doute cette action « matérielle » qui donne au héros la compréhension du chant de l'oiseau.

ports, ils cherchent à prendre conscience de leur si nouvelle situation. « Tu m'aimes, se dit-il. Mais alors comment ai-je pu m'imaginer que mon honneur, ma féalité envers mon roi m'obligeaient à t'obtenir pour lui? La fidélité envers un ami ne peut aller jusqu'à contraindre à livrer une femme que vous aimez et qui, elle-même, vous aime!... C'était un mauvais rêve; cependant il avait des apparences de réalité, puisque je voyais que tu étais perdue pour moi, que tu avais accepté d'être la femme d'un autre. »

« Tu m'aimes, pense Isolde! Mais alors comment ai-je pu rêver que tu m'infligeais la honte de m'avoir oubliée? Comment ai-je pu croire que tu m'avais dédaignée, repoussée?

« Non! puisque nous nous aimons, ce n'était là, concluent-ils, que les effets perfides d'un charme menteur ». Et ils s'abandonnent à la joie de leur amour partagé. Il faut remarquer, à cet endroit, qu'Isolde est seule à dire : « Hors du monde, je te possède donc, toi, Tristan! » Cela prouve une fois de plus que ce qu'elle espérait de

la mort, c'était l'épanouissement, dans sa vérité, du cœur de son amant (1).

(1) On s'étonnera peut-être, ici, de cette interprétation des paroles des amants. Le commentaire de l'acte suivant est, en effet, nécessaire pour en bien faire saisir la légitimité. Je tiens cependant à faire observer que le texte même des paroles ne permet pas de les entendre dans le sens généralement admis. On paraît croire que leur sens est tel : « TRISTAN : Je rêvais que l'honneur m'interdisait de laisser parler mon cœur. — ISOLDE : Je rêvais que m'abandonner à mon amour était une honte pour moi, fiancée de Marke. » S'il en était ainsi, il faudrait qu'ils s'exprimassent autrement que sous cette forme : « Je rêvais... » Car en supposant que, se croyant morts, ils considèrent actuellement leurs scrupules comme n'ayant plus de raison d'être, il n'en reste pas moins qu'avant le poison, le fait de s'abandonner à leur sentiment aurait été non pas en rêve, mais en réalité, un déshonneur et une honte. Non ! antérieurement au philtre, la question d'honneur ne se pouvait poser, parce qu'ignorants de leurs sentiments réciproques, il ne s'agissait pas encore de s'avouer leur amour. Après, il n'en est plus de même. Mais Wagner sauve très habilement la situation. Emportés par la puissance du philtre, dépossédés de leur libre arbitre, la question ne se pose même pas pour eux. Et ainsi Wagner évite ce qu'il y aurait eu de très choquant si, conscients de leur situation, ils avaient quand même passé outre. On remarquera la réponse de Tristan lorsque Kurwenal vient annoncer l'arrivée de Marke. S'il avait donné carrière à son amour par la raison expresse qu'il se considère comme délivré des conditionnements de l'existence, il marquerait qu'en sa nouvelle vie il n'a cure des vivants. Or : « Quel roi ? » demande-t-il seulement. C'est pour indiquer qu'emporté par la puissance de l'amour, « n'ayant plus conscience que d'une chose, de la volupté d'aimer, » il a tout oublié ; tout s'est évanoui pour lui. Tout, jusqu'au souvenir de

Après cela, est-il besoin de rappeler combien leur est dur le réveil de cette illusion? Quand, voyant qu'ils ne vont point mourir et que leurs cœurs se sont parlé, il se rendent compte que le sort les réclame : Isolde pour être à Marke, Tristan pour se voir enlever son élue. Isolde se demande s'il faut vivre. Et Tristan maudit un bonheur « consacré par la tromperie ».

En résumé, voilà deux amants qui se sont fait, lors de Tantris blessé, de muettes déclarations. Par la suite, Tristan s'est comporté, en donnant Isolde à Marke, comme si tout amour s'était effacé de son cœur. Nous apprenons cependant — et ici il y a un point mystérieux à éclaircir — que son sentiment est demeuré vivace quoique caché. Mais l'un et l'autre, tout en s'aimant, ignorent leur amour réciproque.

Isolde, en présence de l'oubli de Tristan, a décidé de mourir, car elle ne veut être l'épouse de Marke. Et elle veut décider Tristan à la suivre

ce roi, vers qui se tournaient, auparavant, toutes ses pensées de fidélité.

volontairement. C'est assez dire qu'elle ne poursuit pas une vengeance (sans cela elle aurait pu le faire frapper, ou le frapper elle-même quand il tendait son épée), mais un dessein particulier.

En vertu d'une foi inébranlable en la puissance de l'amour, elle croit fermement que le sentiment qui s'est manifesté une fois en Tristan n'a pu mourir et qu'il n'est que voilé. Elle a la conviction que la mort éclairera le cœur du héros et le lui rendra avec toute l'ardeur de son amour. Ce qui le prouve c'est que, lorsque le philtre a forcé Tristan à laisser enfin se manifester son amour, c'est à la mort qu'elle attribue ce merveilleux effet : « Hors du monde (une fois mort), s'écrie-t-elle, tu m'es donc acquis, toi Tristan ! »

Tristan accepte la mort, non avec une idée arrêtée comme Isolde, mais avec un vague pressentiment d'espoir.

Mais, par suite de la substitution de Brangæne, la mort est écartée. Sous l'influence du philtre, Tristan laisse parler son sentiment caché. Et les deux amants se trouvent, avec leur secret avoué,

soumis à toute la tyrannie d'une destinée contraire. Quel sera le sort de leur amour, et par suite le leur propre : c'est ce que les actes suivants vont nous montrer.

Les choses ont suivi leur cours. « La main tremblante de Tristan a remis au roi Marke la pâle fiancée se soutenant à peine, » et les deux amants se trouvent maintenant à Tintagel, le château du roi Marke. Nous ignorons si le mariage a été célébré. Rien ne l'indique : pas même les plaintes du roi reprochant à Tristan de de ne lui avoir fait, « par la possession d'un tel trésor, » (Isolde) un cœur plus sensible à la douleur que pour l'y frapper. En tout cas, des démonstrations purement extérieures ont seules pû intervenir. La situation intime du drame n'a point varié. L'altière Isolde est restée maîtresse absolue d'elle-même. Elle demeure, elle ne cessera pas un moment d'être, aux yeux de Marke, « celle dont sa pensée n'osa jamais approcher, à laquelle ses désirs renoncèrent par

un pieux respect. » C'est cette situation spéciale qui seule rend vraisemblable qu'il vienne à Karéol, au troisième acte, exprès pour donner Isolde à Tristan.

Les deux amants, désireux de se voir après la scène des aveux, ont décidé de se rencontrer une nuit dans le jardin d'Isolde. Une chasse qui éloigne la cour leur en donne l'occasion. Une torche brûle devant la demeure; lorsque Isolde l'éteindra ce sera le signe que Tristan peut enfin s'approcher sans danger.

Isolde devise avec Brangæne. Celle-ci lui fait part de ses craintes. Melot, le soi-disant ami de Tristan, ne doit avoir fait décider cette chasse impromptue que pour trahir Tristan. Et elle supplie Isolde de ne point donner le signal : « Ah ! si je t'avais obéi, dit-elle, la mort était alors ton œuvre à toi; mais ton opprobre, ta honteuse misère, c'est mon œuvre; le crime qu'il faut porter dans mon âme. »

« Ne te désole pas, Brangæne, lui répond sa maîtresse. Tôt ou tard avec sa puissance invin-

cible, l'amour qui existait en nous se serait manifesté. Ce n'est pas ton philtre qui est la cause de la situation où je me trouve. Il n'a été tout au plus qu'un accident. Il n'a été que la goutte d'eau qui fait déborder le vase, l'étincelle qui provoque l'incendie. Et maintenant que notre sentiment a éclaté, laisse-moi m'y abandonner. Tu redoutes pour moi le péril? Or, naguère je sacrifiais ma vie pour voir notre amour se réaliser, s'épanouir. Penses-tu maintenant que je vais hésiter, pour lui, à la risquer? » Et elle éteint la torche pour que l'aimé se puisse approcher.

Tristan arrive, en effet, et les deux amants s'abandonnent aux transports de la passion. La passion est identique chez tous; et bien des exclamations sont prédestinées à revenir, identiques, sur les lèvres de tous cèux qui s'aiment. Mais des aspirations particulières se mêlent aux phrases d'amour de nos héros. L'idée de l'au-delà de la vie les préoccupe comme elle a préoccupé Isolde dans sa proposition du philtre. « Ravissement loin du monde, dans les hauteurs

du ciel, s'écrient-ils. A moi Tristan ! à moi Isolde ! Ma vie et ta vie unies pour toujours, unies pour l'éternité ! »

Après la première extase, ils ont un sentiment de mélancolie en pensant à leur constante séparation. Et, comme Tristan se plaint de ce que la lumière fut si longue à s'éteindre, Isolde lui répond :

« La lumière, malgré les avis de la prudence, je l'ai éteinte, j'ai défié le jour. » Or, comme Isolde, pour voir Tristan, a risqué que leur entrevue fût découverte, ce qu'elle a défié, c'est donc le monde qui par son organisation de la vie rend leur amour impossible. C'est en effet le monde, dans son sens général non seulement d'ensemble des vivants mais d'univers extérieur que les amants désigneront désormais par les termes de lumière, ou de jour (1).

(1) C'est, à notre connaissance, M. Marcel Hébert qui, dans son livre *le Sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner* (Fischbacher), a, le premier, précisé le vrai sens du jour et de la nuit. Sur les analogies entre ces termes et certaines expressions de Schopenhauer, voir *la Musique à Paris 1898-1900* (Fischbacher), p. 58-60.

Tristan précise du reste ce sens dans sa réponse. C'est le jour qui les a fait souffrir jusque-là. Autrement dit le monde, l'existence extérieure, les a contraints à la douleur de vivre séparés. Et, dans l'ardeur de ses malédictions, il se lamente de le voir partout, ce jour hostile, « même dans l'obscure splendeur de la nuit, vers la demeure de sa bien-aimée. » Cette allusion à la torche est heureusement amenée, comme le remarque M. Kufferath, en vue de justifier cet emploi insolite des termes du jour et de la nuit.

« Tu me reproches d'entretenir le jour près de ma demeure, repartit Isolde; mais toi, n'était-ce pas le jour qui régentait ton cœur lorsque tu m'as trahie? N'était-ce pas lui qui mentait en toi lorsque tu vins me demander pour Marke? » C'est-à-dire : « N'était-ce pas une illusion, un préjugé du monde qui t'avait aveuglé jusqu'au point de me trahir et de me donner à un autre? »

— « C'était le jour en effet qui m'avait abusé. Je te voyais environnée de gloire; et je m'imaginais qu'avec ta haute situation, avec ton auréole

des honneurs souverains, tu ne pouvais être à moi. »

— « Je ne sais comment, répond Isolde, tu as pu croire que je ne pouvais être à toi du moment que je t'avais élu. » Ce qui revient à dire : « Puisque tu avais lu mon amour dans mes yeux lors de la scène de l'épée, tu ne devais plus douter de mon cœur. L'amour avec sa toute-puissance n'a pas à compter avec ces obstacles mondains auxquels tu viens de faire allusion. Mais si je ne comprends pas ton doute, à plus forte raison je m'explique encore bien moins quel mensonge du jour a pu t'abuser assez pour que tu livrasses toi-même la bien-aimée qui devait être ton partage. »

— « Voici, répond Tristan. Les honneurs, précisément parce que je les avais vus t'environner de leur éclat, je me ruai à les poursuivre et me grisai de leurs vaines délices. Dès lors je fus gagné au jour, c'est-à-dire aux illusions du monde. Avant, lorsque j'avais un vague pressentiment de la nuit, du mystérieux et réel royaume

de l'amour je gardais chastement ton image dans le secret de mon cœur. Une fois pénétré des illusions mondaines, je ne sus plus conserver ce secret. La princesse glorieuse que j'avais vue, je la vantai comme la plus royale fiancée que portait la terre. C'est alors que mes ennemis me sommèrent de l'obtenir pour épouse à mon roi. Pour porter défi (Trotz) aux intrigues contre moi dirigées par l'envie, je résolus loyal [envers mon roi], pour conserver honneur et gloire, d'aller en Irlande. » — Nous comprenons maintenant ce que voulait dire Tristan dans son « serment de réconciliation ». Il avait mis son point d'honneur à être envers son roi d'une fidélité, d'une loyauté à toute épreuve. S'il n'acceptait la mission, on pouvait suspecter cette intangible fidélité. Mais pour empêcher que ce soupçon ne vint ternir sa gloire, et pour défier, pour confondre ses envieux, il décida de partir. La répétition voulue de même mot (Trotz), montre bien que telle fut la pensée de Wagner. — Pour ne pas s'étonner trop de cette décision,

il faut remarquer que Tristan est absolument convaincu qu'Isolde ne peut être sienne. Il n'a donc pas le regret de la perdre par sa démarche, puisque c'est chose faite, croit-il, — ni la honte de paraître devant elle dans cette nouvelle attitude. Très au-dessus de lui, mondainement parlant, elle ne doit pas avoir la plus petite pensée pour lui Tristan (1).

— « O vain esclave du jour! » s'écrie Isolde. « Ce jour qui te trompait me trompa moi aussi. Au lieu de te voir tel que je te revois et tel que tu étais dans ta vérité intime et cachée, je ne vis en toi que le traître d'amour. Et tu juges quelles souffrances m'en furent infligées! Mais un pressentiment me restait, que ce jour, cette lumière

(1) Peut-être pourrait-on dire que Tristan, convaincu qu'Isolde ne pouvait être à lui, a voulu, par cette démarche, mettre entre eux deux l'irréparable, de manière à supprimer pour lui toute possibilité — tout regret — de penser encore à elle. Peut-être aussi a-t-il trouvé une sorte de jouissance douloureuse à lui sacrifier sa propre situation, lui donnant le trône de Cornouailles où lui-même devait monter, de par l'ordre des choses, après la mort de son oncle. — En tout cas, ce ne sont là que des considérations secondaires et de caractère hypothétique.

qui me montrait un traitre en toi n'était qu'une trompeuse illusion. Je voulus donc la fuir, t'entraîner avec moi là-bas dans la nuit profonde où mon cœur me promettait la fin de ce mensonge, où devait se dissiper le voile pressenti de l'illusion. » C'est là l'explication entière de ce but d'Isolde en proposant le philtre, but que nous avions seulement entrevu dans le premier acte.

Tristan : « Dans ta main, le doux breuvage, lorsque je le reconnus tel que tu me l'offrais, lorsqu'un pressentiment auguste et certain me montra ce que promettait la réconciliation, alors, pour moi, commença à poindre dans mon cœur la nuit dans sa douce et majestueuse puissance : mon jour était accompli. » — Ce que nous traduirons à peu près ainsi : « Lorsque je reconnus que c'était la mort que tu m'offrais, lorsque j'entrevis que toi aussi tu voulais mourir, alors me vint comme une vague prescience de la majestueuse nuit, c'est-à-dire du merveilleux royaume du sentiment. Dès lors, la vie n'avait plus de prix pour moi. »

« Sans doute, continue-t-il, le breuvage, au lieu de m'introduire dans les délices de la nuit, me rejeta au jour : je ne l'en bénis pas moins (1). Mon approche de la mort ne m'avait fait qu'entrevoir, comme en un songe, le royaume de la nuit : le breuvage, au contraire, me le fit voir « à portes ouvertes ». Il me révéla le monde du sentiment. De l'image qui repose dans le secret de mon cœur il chassa les lueurs décevantes du jour ; de sorte que mon œil, voyant dans la nuit, a pu contempler cette image dans toute sa vérité. » Or, quelle est cette « vérité » d'Isolde qui lui a été cachée? C'est qu'elle est vouée réellement à l'amour et que la puissance de l'amour est telle qu'elle passe par-dessus tous les obstacles de l'existence. C'est ce que n'avait pas su voir

(1) Tristan ne meurt pas comme Isolde pour tâcher d'arriver à cette vie d'au delà où l'amour peut et doit s'épanouir. Son asservissement aux illusions du monde, nous le verrons plus tard, ne lui permet pas des visions si élevées. Il meurt pour oublier, — par lassitude de ses secrètes souffrances d'amour. Mais le fait de reconnaître, par cette acceptation volontaire, le vide, le néant de cette vie matérielle, phénoménale, lui vaut d'avoir un pressentiment de la possibilité d'une vie d'au-delà, une vie de réalité et de bonheur.

Tristan asservi aux illusions, aux préjugés de ce monde, et fermé par conséquent aux intuitions de la nuit, du sentiment. Il n'avait pas su comprendre qu'Isolde possédée par l'amour, ne tiendrait aucun compte de cette différence de situation qui, pour lui, paraissait être un obstacle insurmontable. Et c'est en cela que consistait son aveuglement : aveuglement qui permit qu'il se chargeât de cette incompréhensible mission de messager de Marke, aveuglement donc, le philtre seul le délivra (1).

— « Oui, mais, hélas ! de quelle utilité nous fut cette révélation? continue Isolde? La destinée

(1) Nous avons vu comment le philtre le délivra de cet aveuglement. Il ne fit que lui communiquer un sentiment d'ivresse qui lui donna l'audace nécessaire pour affirmer de façon spontanée et inconsciente ce qu'il sentait et n'osait manifester. Autant dire que Wagner a réduit au strict minimum son action matérielle En effet, Tristan n'a jamais cessé d'aimer. Son aveuglement par les illusions du monde n'avait pas tué son amour ; il le lui faisait seulement refouler, dissimuler en vertu de ce raisonnement *erroné* qu'Isolde ne pouvait éprouver de l'amour pour lui alors qu'elle lui était si supérieure de par sa situation mondaine. Une fois ce pas franchi, grâce au philtre, les déclarations d'Isolde reçues, il est soumis à la puissance de l'amour et « voit à portes ouvertes l'empire fortuné de la nuit ».

conspirant avec tes fautes » ne t'a-t-elle pas contraint à me livrer à Marke? Ah! comment puis-je supporter de vivre « en ces mornes splendeurs? »

— « De quelle utilité? riposte Tristan. Mais elle a fait que nous sommes maintenant les « consacrés de la nuit », que l'amour qui nous unit nous unit dès à présent à tout jamais, sans qu'aucune illusion puisse désormais l'obscurcir. L'existence, le jour peut nous séparer par ses artifices, mais il ne peut plus nous tromper par son mensonge. Maintenant qu'à mon cœur aimant le mystère de la nuit s'est révélé, la gloire et les honneurs, le dévouement et l'amitié, tout cela s'évanouit devant moi « comme une subtile poussière de soleil. » Je n'ai plus qu'un désir, une « aspiration vers cette nuit sainte où l'éternelle, *l'unique vérité*, la volupté d'aimer me sourit. » Quelques observations sont ici nécessaires. D'abord la phrase sur le dévouement et l'amitié a été supprimée dans la partition. Évidemment Wagner a craint que l'auditeur ne fût tenté de l'interpréter d'une

manière qui prêterait au héros des sentiments singulièrement cyniques vis-à-vis du roi Marke. C'est en effet l'interprétation qui vient la première à la pensée, alors que la véritable est celle-ci. « Maintenant que j'ai pénétré le mystère de la nuit, du sentiment, je n'ai plus à redouter d'être le jouet des illusions du jour. Je sais le peu qu'elles valent, par rapport à la vérité, à la réalité de l'amour. Je n'irais donc plus te chercher pour un autre, sous le vain prétexte d'honneurs à conserver, ni même sous celui de prouver à un autre mon dévouement et mon amitié. » Ajoutons que la phrase finale, transcrite plus haut, montre que, si les amants souhaitent la mort, c'est peut-être bien dans une certaine mesure à cause de leur état de séparation en cette vie, mais que c'est surtout parce que ce n'est que dans la nuit, dans l'existence d'après la mort qu'ils atteindront à la « vérité » (Wahr), que leur amour s'épanouira vraiment.

L'invocation passionnée à la nuit qui vient alors, précise encore davantage ces aspirations

des amants. « Unis par un même souffle, mon regard s'éteint, aveuglé par la volupté, le monde et ses fascinations pâlissent : le monde que le jour éclaire de sa lueur trompeuse... et c'est moi-même qui suis le monde. » C'est dire assez clairement que cette vie présente n'est qu'une vie toute contingente, toute soumise à l'illusion phénoménale, et que la seule vie réelle, c'est la vie de l'au-delà, alors que, délivrés de notre individualité, nous sommes réunis à la chose en soi, à l'absolu, à la mystérieuse essence de l'univers.

Cependant Brangæne avertit les amants des dangers qui se préparent pour eux par l'approche du jour : « Laisse la mort vaincre le jour ! » dit Tristan.

— « La mort ? s'écrie Isolde ! Mais ne porterait-elle pas un coup funeste à notre amour ? »

— « Aucunement, répond le héros. Nous sommes dès maintenant réunis à la réalité suprême, à l'essence du monde. Et cette essence, c'est l'amour qui a une éternelle vie. Mon amour ne peut donc mourir avec moi. Or, si cet amour

avec lequel je suis identifié, avec lequel je ne fais plus qu'un, ne peut mourir, il est évident que ma mort ne peut me séparer de lui. »

— « Oui, mais notre amour est double, repartit l'amante : il s'appelle Tristan *et* Isolde. Si Tristan meurt, cet *et*, ce lien d'amour ne sera-t-il pas anéanti? cette séparation n'empêchera-elle pas notre cœur à cœur de se continuer? »

— « Non! si je meurs, ce ne sera que mon corps, que ma vie phénoménale, que mon individualité qui disparaîtra. Or, c'est précisément cette individualité, cet emprisonnement dans la vie des apparences qui s'oppose à ce que, dès maintenant, je t'aime sans interruption, éternellement, comme nous le ferons dans l'au-delà. »

— « Et si cette syllabe *et* était anéantie, la mort de Tristan ne serait-elle pas la mort d'Isolde? » Évidemment le sens prochain de cette phrase est celui-ci : « Crois-tu donc que, si tu mourais, je ne te suivrais pas immédiatement dans la tombe? » Mais faut-il entendre qu'Isolde n'hésiterait pas à rechercher la mort pour le suivre; ou bien veut-

elle dire que, formant un tout par leur amour, un tout relié par ce mot *et*, la disparition d'une partie de ce tout entraîne nécessairement la dis parition de l'autre? C'est ainsi qu'à la fin du drame, Isolde meurt après son amant, sans autre cause apparente que la mort même de Tristan. — Il est difficile, à vrai dire, de se prononcer en toute certitude. C'est d'autant plus difficile que, si la seconde interprétation semble expliquer l'extase finale d'Isolde, la première semble concorder davantage avec la réponse que fait Tristan :

« Ainsi nous mourûmes (starben) pour être inséparés... » Très probablement il veut dire : « En nous suivant dans la mort, nous réaliserions ce que nous avons tenté de réaliser lors du philtre de mort. A ce moment nous mourûmes (nous voulûmes mourir) afin d'être unis à jamais dans le sein de l'amour. »

Et Isolde répond : Ainsi, si je te suivais dans la mort, « nous mourrions (stürben) pour être inséparés, pour être livrés tout à nous-mêmes, ne vivant plus que pour l'amour. »

« Puisque c'est ce bonheur que nous promet le trépas, alors, dit-elle en réponse au second avertissement de Brangæne, laisse la mort vaincre le jour. »

Tristan veut s'assurer encore une fois qu'elle est bien décidée à s'offrir aux coups du sort : « Nous braverons donc les menaces du jour ? » lui demande-t-il ; et, comme elle manifeste sa ferme intention de « fuir les mensonges du jour, de l'existence, et de se laisser envelopper par la nuit à jamais », ils se réunissent pour adresser « à la mort d'amour » une ardente invocation. Ils se réjouissent de voir approcher ce « trépas auguste et sans soupirs » qui doit leur donner « l'ivresse d'un long rêve en des espaces sans limites », qui doit les fondre « en une seule âme et une seule pensée pour la durée de l'éternité, en un cœur tout en feu pour la suprême volupté d'amour. » Nous noterons que s'ils attendent de la mort seule les suprêmes et définitives extases, ils ne songent pas cependant à la provoquer, à se la donner volontairement. Ils se contentent de s'y

offrir. C'est bien une mort volontaire, mais ce n'est pas strictement un suicide.

Et, cette mort, ils l'attendent tellement que la première impression de Tristan lors de l'irruption du cortège royal est de s'écrier : « Le triste jour, pour la dernière fois. » Nous n'analyserons pas le discours fort beau cependant et plein de noblesse, qu'adresse Marke à son neveu aimé. Il ne se rapporte qu'indirectement à la véritable action intérieure du drame. Il est intéressant seulement de voir quelle réaction il produira sur le cœur de Tristan. Nous constatons ceci : que Tristan plaint son oncle de ses souffrances et qu'il se refuse à expliquer sa conduite. Or, si je cause à quelqu'un qui m'est cher un affront, un outrage, mon premier mouvement est d'avoir honte de ma dureté, de mon injustice, car j'ai conscience de la responsabilité qui m'en incombe. Si, au contraire, par une contrainte absolument indépendante de ma volonté, j'inflige une douleur à cette même personne, je peux compatir vivement à sa souffrance, mais je n'éprouve aucun remords, aucun

sentiment de honte. Telle paraît être la situation de Tristan. En « élevant vers Marke ses yeux remplis de pitié, » il montre qu'il regrette profondément de lui être un objet de torture. Mais son absence de remords témoigne qu'en sa conduite il se considère comme n'ayant pas agi avec responsabilité. Il se juge emporté comme par une fatalité. Et, cette fatalité, nous la connaissons. A un seul moment, à l'instant de raison où il était devenu conscient par le philtre, à ce seul moment il aurait pu se demander s'il devait parler ou faire taire son sentiment. Mais à ce moment il n'a pas été libre : en s'éveillant à l'amour, il a été soumis à sa toute puissance. Et quant à révéler le secret, il juge que c'est inutile. Que pourraient comprendre à ces aspirations vers l'amour, seule vérité, seule réalité, des gens qui ne jugent, comme disait le moraliste, que d'après les choses d'ici-bas?

Après cette scène pénible, Tristan revient à son idée de mourir. On jugera de la déférence qu'il témoigne à Marke en songeant qu'attendant im-

patiemment la mort libératrice, il a écouté sans mot dire ses longues lamentations. Maintenant il interroge Isolde : « Tristan va partir : veux-tu le suivre? Sur la contrée où Tristan veut aller ne luit pas la lumière du soleil : c'est la contrée ténébreuse, le pays de la nuit, d'où ma mère autrefois m'envoya. L'empire merveilleux de la nuit, voilà ce que t'offre Tristan, c'est là qu'il te précède. » Et comme elle a répondu qu'elle veut le suivre jusque dans la mort, « là où est l'asile et le foyer de Tristan, c'est là que veut aller Isolde, » — il provoque Melot au combat : « Qui ose risquer sa vie contre la mienne? » Sans doute, avec l'arrivée de la chasse royale, s'était-il attendu à ce que cette mort leur fut à tous deux immédiatement octroyée. Comme la mort ne vient pas, il s'offre à elle. Et Melot, le félon, était certes le seul qu'il pouvait provoquer.

En résumé, dans ce deuxième acte, les amants prennent de plus en plus conscience de ceci : que l'Amour est la seule vérité, la seule réalité, et qu'il ne peut s'épanouir complètement que dans

l'existence de par delà la mort, là où il n'y a plus ni moi ni toi, c'est-à-dire plus d'individualité. Et ils en concluent, non pas en vertu d'un simple pressentiment comme au moment de la coupe, ils concluent, en pleine conscience, que l'existence actuelle doit être niée afin de se rapprocher, de parvenir à l'existence transcendante. Mais, s'ils souhaitent la mort, ils ne songent plus à se la donner eux-mêmes, comme l'avait tenté Isolde avec le poison. Ils se contentent de ne pas la fuir. On pourrait même dire qu'ils s'offrent à elle : mais cependant ils ne veulent pas du suicide.

Tristan n'est pas mort de sa blessure. Le dévoué Kurwenal l'a emporté de Tintaguel et l'a ramené en Bretagne, jusqu'à son fief natal de Karéol : « Comment suis-je venu de là-bas? » s'écrie-t-il. Là-bas? Le brave écuyer croit qu'il s'agit de Cornouailles. Mais ce n'est pas d'un autre pays de la terre que veut parler Tristan. « Je ne suis pas resté où je me suis éveillé; mais où suis-je resté? je ne puis te le dire. Je n'y ai pas vu le soleil, je

je n'y ai vu ni terre ni gens : mais qui ai-je vu? je ne saurais te le dire. J'étais dans un lieu où j'avais été depuis longtemps, où je m'en vais pour jamais : dans le vaste empire de la nuit universelle. Là, une seule science nous reste, le divin, l'éternel et primitif oubli. Comment en ai-je perdu le sentiment avant-coureur? Avide et vague souvenir, est-ce toi qui m'as poussé de nouveau à la lumière du jour? »

Ainsi Tristan revient du royaume de la nuit. Mais il n'y était pas entré définitivement, puisque l'oubli des choses de la terre ne lui était pas encore échu. Il s'est souvenu de quelque chose, qu'une condition faisait défaut à son absorption parfaite dans le sein de l'amour. C'est « qu'Isolde est encore dans l'empire du soleil. Désir de la voir, désir brûlant plein de langueur et d'anxiété... Il faut la voir, la trouver, en elle seule se perdre et disparaître, suprême faveur accordée à Tristan » ! Et il maudit la vie, le jour, qui retarde leur bonheur définitif.

Cependant, Kurwenal lui ayant annoncé la pro

chaine venue de celle qui une fois déjà le sauva d'une blessure, le héros éclate en de fols transports de joie. Mais, comme la mélodie du pâtre annonce encore le vide constant de la mer, il se laisse aller de nouveau à un sombre désespoir.

« Est-ce que je dois te comprendre, vieille et sombre mélodie? » Lors de ma lamentable naissance,« tu me demandais et me demandes encore à cette heure pour quelle destinée je naissais alors. Pour quelle destinée! La vieille mélodie me le répète à son tour : pour désirer et mourir, mourir et désirer? Oh! non! non! ce n'est pas là ton sens : désirer, désirer, désirer jusque dans la mort et ne pas mourir de désir!... L'immortelle mélodie, soupirant après le repos de la mort, invoque maintenant la lointaine médiatrice du salut. »

Avec ces lamentations apparaît une notion à laquelle il n'avait jamais été fait allusion jusqu'ici : la notion schopenhauérienne du vouloir-vivre. Voici, nous semble-t-il, comment on pourrait traduire ces lamentations de Tristan. Tristan, lors de sa blessure par Melot, a espéré

atteindre à la mort qu'Isolde et lui attendent comme l'épanouissement de leur bonheur dans la vraie réalité. Mais, de la demi-mort où l'avait jeté sa blessure, il est revenu, ramené par un souvenir du monde, le sentiment qu'Isolde s'y trouve encore. (Il dit, en effet, avoir eu seulement un sentiment « avant-coureur de l'éternel oubli » des apparences qui règne dans la nuit, et encore l'a-t-il perdu). Ainsi ramené au jour, afin de « chercher, de voir, de trouver Isolde », il se trouve dans l'obligation de lutter contre sa blessure, contre la mort, jusqu'à ce que l'aimée soit enfin retrouvée. Autrement dit, dans cette lutte, il pratique ce que Schopenhauer appelle l'affirmation du désir ou de la volonté de vivre. Et ses lamentations, ses malédictions ne font qu'exprimer la souffrance qui gît en cette affirmation du désir. Souffrance d'autant plus vive pour lui qu'il ne s'y abandonne pas inconsciemment comme la masse, mais qu'il ne s'y laisse aller qu'en vertu d'une nécessité définie, alors qu'il en connaît l'inutile vanité.

La plaintive mélodie, il se demande comment

il la doit comprendre. Ce qu'elle dit, hélas! il le sait bien. Elle dit l'incurable tristesse de l'existence. Les hommes venant à la lumière pour désirer et mourir, et ce cycle douloureux se recommençant sans interruption. Mais alors qu'il a fait le sacrifice de cette vie, qu'il a nié l'existence, doit-il l'entendre dans le même sens pour lui? Oh! non! Elle n'exprime, la mélodie, que sa douleur d'être obligé momentanément de persévérer dans la vie. Mais la libération lui est promise. Avec l'arrivée de l'aimée, il doit s'envoler dans le mystérieux royaume de l'Amour, de la réalité... Alors il se remémore son existence. Sous la pression de la souffrance, avec l'hallucination du désespéré, — qui, redoutant tellement de voir son salut lui échapper, croit qu'il ne pourra faire autrement que de le fuir, — il s'imagine que sa libération ne peut plus se produire. « J'allais guérir avec le poison. J'allais oublier. J'allais entrer dans la nuit. Et, juste à ce moment, l'aimée me versa le philtre le plus dévorant. » C'est ce philtre, s'imagine-t-il dans son délire, qui le tient attaché à

l'existence; c'est lui qui « empêche que nulle douce mort puisse jamais l'affranchir de la torture du désir ». Et oubliant que précisément ce fut lui qui le força d'ouvrir son cœur à l'amour d'Isolde, il va jusqu'à le maudire. Puis, pensant moins à ses tortures d'affirmant du désir qu'à la puissance amoureuse de ce breuvage « qui s'insinua avec furie de son cœur à son cerveau », il va même jusqu'à se maudire soi-même. « C'est moi-même qui l'ai broyé, ce breuvage! », s'écrie-t-il. C'est-à-dire que sa faute à lui, c'est d'avoir, dès sa naissance infortunée, possédé un cœur si bien préparé par les douleurs à l'omnipotente maîtrise du sentiment. Il s'est comme façonné lui-même pour s'asservir au breuvage.

Ce qui prouve bien qu'il faut voir dans ces malédictions non la vraie pensée de Tristan mais l'effet d'un désespoir aigu — la folie de Tristan, a-t-on dit, — c'est que, s'il se plaint de la douleur d'être possédé par le désir de vivre, il n'en lutte pas moins éperdument contre la mort, et cela afin d'attendre l'arrivée d'Isolde.

En effet, lorsque Kurwenal, ayant aperçu le vaisseau, va quérir au rivage la princesse, Tristan se dresse de sa couche et s'écrie avec passion : « Tristan, le héros, dans l'énergie de l'allégresse, s'est arraché vainqueur aux prises de la mort. » Il ne veut dire par là rien autre que ceci : « J'ai surmonté volontairement jusqu'à cette heure les mortelles atteintes de la blessure. » Mais, maintenant, il n'a que faire de la vie, et, arrachant ses bandages, il laisse couler son sang. La réunion qu'il attendait s'est réalisée. Alors, au terme de ses espoirs, rien ne s'oppose plus à ce que les choses suivent leur cours naturel. La distinction est délicate peut-être ; mais enfin, s'il laisse la mort venir, il ne se suicide pas.

Cependant Isolde arrive, juste à point pour recueillir son dernier soupir. Et, naturellement, elle s'abîme en sa douleur. « Ne m'écoutes-tu pas? dit-elle... Isolde est venue, fidèle, pour mourir avec Tristan... Tristan va-t-il lui ravir cette minute éternelle, ce suprême bonheur au monde?... La blessure, laisse-moi la guérir. Ne

meurs pas de la blessure et que pour tous deux s'éteigne en même temps la flamme de la vie! » Évidemment elle ne peut savoir. Rien ne lui dit que Tristan n'est pas mort, emporté précisément à l'heure où leurs délices allaient enfin commencer. Elle ne sait pas que Tristan a lutté triomphalement *jusqu'à l'instant nécessaire*, qu'il n'a laissé sa vie s'évanouir volontairement que parce qu'il savait que les destinées étaient accomplies. Mais la mort de Tristan ne doit-elle pas être la mort d'Isolde?... Et l'extase la gagne. En de poétiques paroles, elle nous révèle par quelles douces émotions elle s'élève à la rencontre de son ami défunt. Elle va, « dans l'haleine infinie de l'âme universelle, se perdre, s'abîmer sans conscience, suprême volupté! »

Ainsi se termine le drame dans l'évanouissement suave des deux amants au sein du royaume de la nuit. « Ce royaume, a dit Wagner, le nommerons-nous la mort? ou est-il le nocturne monde de merveille, duquel un lierre et une vigne, en un intime enlacement, sur la tombe de

Tristan et d'Isolde, s'élevèrent, — comme le Dire nous le conte? » *(Rev. Wagn.*, I, 305.)

En somme, l'action intérieure de ce troisième acte se peut résumer ainsi. Les amants, instruits par la nuit ou l'Amour, repoussent avec pleine conscience toute existence matérielle. A la mort qui se présentait à eux lors de l'arrivée du cortège royal, ils se sont offerts volontairement, mais sans succès. Maintenant ils sont séparés; Isolde est restée à Tintagel et Tristan gît, blessé, à Karéol. Tristan se trouve dans la douloureuse situation que voici. La mort libératrice ne peut se produire avec tous ses effets rédimants qu'autant que les amants se trouveront réunis. Alors, aspirant de toutes ses forces à cette mort, il est cependant contraint d'affirmer le vouloir-vivre, de lutter contre sa blessure afin d'attendre l'arrivée de l'amante. Lorsqu'elle arrive enfin, puisque toute condition est réalisée pour leur envolée définitive dans la nuit, il arrache les bandes de sa blessure. Il ne lutte plus contre la mort; il ne se la donne pas non plus, il la laisse

arriver suivant le cours naturel des événements. Isolde va le rejoindre en une douce extase ; car, ainsi qu'elle l'a dit, « la mort de Tristan est la mort même d'Isolde. »

Nous n'avons rien dit de la scène du débarquement de Marke. Très belle en certains détails, elle a l'inconvénient d'amener au milieu d'une action tout intérieure un tumulte dramatique qui l'interrompt sans beaucoup de bonheur. Retenons-en seulement ceci. Marke pardonne parce qu'il a appris qu'ils burent sans le savoir le breuvage d'amour. Cela confirme ce que nous avons dit. Au seul moment où ils allaient s'avouer leur sentiment, la question d'honneur aurait pu se poser pour eux. (Avant, ce n'était possible ; après, c'était trop tard.) En leur enlevant par la griserie du philtre toute possibilité de réflexion, Wagner a heureusement réussi à conserver aux amants leur pleine noblesse de caractère.

Cette analyse du drame terminée, reste-t-il des points qui paraissent ne pouvoir s'expliquer par

le simple jeu des passions? Assurément, répondrons-nous, ne serait-ce que cette aspiration passionnée des amants vers la mort. S'ils se suicidaient parce qu'ils ne se sentent pas la force de supporter la douleur de la séparation, on retrouverait là un cas qui est loin d'être sans exemple et que l'exaltation seule suffit à expliquer. Mais tel n'est pas leur cas, puisque, au reste, ils ne se donnent pas la mort. — On pourrait faire remarquer aussi que bien des amants depuis les héros de *Delphine* ou d'*Hermance*, depuis le *Raphaël* ou le Néhel d'*Un Prêtre marié* jusqu'à l'héroïne du *Disciple*, souhaitent la mort comme eux. C'est vrai. Mais ce n'est pour eux qu'un vague désir irraisonné, que l'effroi à se voir retomber dans l'ornière quotidienne après une hyperesthésie de bonheur. Tristan et Isolde, au contraire, désirent la mort en vertu d'une idée positive nettement définie. Ils souhaitent de « s'évader du monde » parce qu'ils croient fermement que leur bonheur ne sera parfait que dans la vie de l'au-delà, alors qu'ils seront délivrés de leur

individualité et perdus « sans conscience » dans le sein de l'amour. Il y a donc lieu de reconstituer la conception du monde qui rendra raison de cette croyance très particulière. C'est ce que nous allons tenter de faire. Comme on a souvent parlé, et Wagner lui-même, à propos de *Tristan*, des théories schopenhauériennes, nous allons d'abord en résumer les points saillants. Nous préciserons ensuite la conception qui se dégage du texte même du poème. Nous verrons alors s'il y a identité entre les deux, ou s'il y a des différences et lesquelles.

Pour Schopenhauer, il y a, comme par derrière ce monde tout d'apparences où nous vivons, une « chose en soi », une essence dont chacun de nous prend conscience en soi-même et qu'il appelle volonté au sens le plus général de force.

L'univers n'est pas autre chose que cette volonté « objectivée ». Chacun de nous est un phénomène de cette volonté. Nous ne cessons pas, en vivant, de faire partie, d'être cette essence commune. Mais, comme phénomènes,

nous sommes soumis à la forme de l'espace et du temps. De là, naît le principe d'individuation en vertu duquel nous avons l'illusion d'êtres différents, indépendants les uns des autres.

La volonté ne veut pas autre chose que la vie.

La plupart des hommes se contentent d'affirmer purement et simplement cette volonté. « Ils veulent, ils savent ce qu'ils veulent; ils le recherchent avec assez de succès pour échapper au désespoir, assez d'échecs pour échapper à l'ennui et à ses suites. »

Cependant, à y regarder de près, cette vie consiste « dans un perpétuel écoulement, dans une contradiction intime et une souffrance continue. »

Il est évident que lorsqu'on arrive (soit par la connaissance, soit par la souffrance directement ressentie) à avoir non pas la connaissance abstraite mais l'intuition véritable de cette vérité, lorsqu'on voit que tel est le sort non seulement de chacun de nous mais de tous les êtres sans exception, « on ne peut plus, par des actes incessants, affirmer la vie, s'y lier de plus en plus

étroitement, en appesantir le poids sur son être... On arrive à l'état d'abnégation volontaire, de résignation, de calme véritable, d'arrêt absolu du désir. » Dans ce cas, ce n'est plus, au reste, l'individu soumis à l'empire des motifs qui agit; c'est la volonté elle-même qui, ayant, avec l'individu, pris conscience de sa propre nature, a la puissance de choisir, de se nier.

« Cette négation consiste non en ce qu'on a horreur des maux de la vie, mais en ce qu'on en déteste les jouissances. » La conséquence est qu'il faut éviter « le suicide qui n'est qu'une affirmation passionnée du vouloir-vivre », et qu'il faut, au contraire, se livrer aux pratiques de l'ascétisme. « Vienne pour le saint la mort, elle sera pour lui la bienvenue; il la recevra avec joie, comme une délivrance longtemps souhaitée. Chez lui, la mort ne met pas seulement, comme chez d'autres, un terme à la manifestation de la volonté : l'essence même de la volonté est supprimée, car le dernier reste d'existence qui lui demeurait tenait à cette manifestation; et ce fra-

gile et suprême lien, la mort le brise. Pour celui qui finit ainsi, l'univers finit d'un seul coup. » On comprend, étant donnée cette suprême libération, que Schopenhauer insiste sur la douceur du trépas pour le sage et qu'il parle de « la béatitude infinie qui l'accompagne au sein même de la mort ».

Le résultat de cette négation est que, « si cette maxime devenait universelle, l'espèce humaine disparaîtrait. Or, d'après ce que j'ai dit, dans mon deuxième livre, de la dépendance de tous les phénomènes de la volonté, je crois pouvoir admettre qu'au jour où disparaîtrait sa manifestation la plus haute [l'homme], l'animalité qui en est le reflet affaibli s'évanouirait aussi : ainsi avec la pleine lumière passe la pénombre. Aussi, la connaissance se trouvant entièrement supprimée, le reste du monde tomberait au néant ; car sans sujet pas d'objet. » (O fatale distinction de Kant, devrait-on dire, entre le subjectif et l'objectif !)

Ainsi, pour Schopenhauer, les hommes, simples manifestations (dans le temps et l'espace) de la

Volonté-Essence, sont condamnés à vivre dans la douleur de l'affirmation du désir. La plupart s'accommodent de cette existence sans s'apercevoir de sa vraie nature. En quelques privilégiés (soit par la libération de l'intellect, soit par l'éducation de la souffrance), la volonté prend conscience de « sa contradiction intime » et « se nie ». Ces privilégiés atteignent à un état de calme indicible et voient arriver la mort avec une infinie douceur, car ils devinent qu'elle sera une libération complète pour eux. Et si cette négation devenait universelle, ce qui serait à souhaiter, semble dire le philosophe, ce serait alors la libération totale, car l'humanité et le monde lui-même; avec « leur contradiction et leur douleur », viendraient à disparaître. Schopenhauer ne s'est pas expliqué bien clairement sur cet état nouveau. « Il ne faut pas, dit-il dans ses *Parerga* (1), regarder la mort comme la transition à un état nouveau et étranger pour nous, mais plutôt

(1) Voir le volume *Sur la Religion* (extraits des *Parerga*), trad. par Auguste Dietrich, p. 144. Paris, Alcan.

comme le retour à notre état primitif dont la vie n'a été qu'un court épisode. » Et encore *(ibid.*, p. 145, note) : « Pour nous, la mort est et reste une chose négative : la cessation de la vie. Mais elle doit avoir aussi un côté positif, qui cependant nous reste caché, parce que notre intellect est absolument incapable de le saisir. » Il dit bien aussi, à la fin du livre IV du *Monde comme volonté* (trad. Burdeau) : « Pour ceux qui ont converti et aboli la volonté, c'est notre monde actuel, ce monde si réel avec tous ses soleils et toutes ses voies lactées, qui est le néant. » Mais, en somme, rien de tout cela ne nous donne l'assurance que cet état futur soit vraiment désirable.

Or, maintenant que nous allons tâcher de résumer la conception du monde qui se dégage de *Tristan*, nous allons précisément constater que c'est sur ce terme ultime que Wagner a porté ses modifications les plus importantes. Il n'a pu se contenter, comme conclusion, de cette absorption dans le néant, ce néant ne fût-il qu'un *nihil privativum*.

La conception philosophique qui se dégage de *Tristan* présente bien des analogies avec la doctrine schopenhauérienne. Elle suppose bien une Essence du monde qui pourrait avoir quelques rapports avec la volonté. Nous avons vu, en effet, Isolde parler de « se perdre dans l'âme universelle ».

Nous faisons bien partie de cette essence, et paraissons bien en être les simples phénomènes. Nous en venons et nous y retournons. Tristan parle « d'aller dans la contrée d'où sa mère l'envoya ».

Nous y retournons en perdant notre individualité. « Moi Isolde, toi Tristan; je ne suis pas Tristan et tu n'es pas Isolde. Plus de noms qui séparent... » Le héros répond aussi à Isolde que, s'il venait à mourir, la seule chose qui disparaîtrait c'est ce qui l'empêche, dès maintenant, d'aimer Isolde éternellement, c'est-à-dire, son individualité, sa personnalité.

Une fois fondus en cette essence nous perdons le souvenir de cette existence. « Dans la nuit, dit Tristan, une seule science nous reste, le

divin, l'éternel et primitif oubli. » Ce qui présente beaucoup d'analogie avec la phrase citée de Schopenhauer sur la mort des sages : « Pour eux, l'univers finit du même coup. »

En cette existence nous sommes soumis à la torture de l'affirmation du désir, du vouloir-vivre. Tous ne souffrent peut-être pas de cet état d'affirmation. La masse des personnages (Marke et les autres) paraît s'accommoder de l'existence « avec son alternative de biens et de maux ». Seul, Tristan (et Isolde, sans doute, aussi) en souffre parce qu'il est un initié, qu'il sait que le désir est pernicieux en soi et qu'il le nie.

Jusque-là, nous sommes en pleine doctrine schopenhauérienne, mais voilà que tout va changer. On est amené à nier le vouloir-vivre, dit le philosophe, lorsqu'on a l'intuition de ce qu'est, en réalité, la volonté; et cette intuition naît de la connaissance ou de la souffrance. Tristan nous crie au troisième acte les tortures de l'affirmation du désir; mais il a déjà rejeté toute existence, nié le désir et déjà appelé avec Isolde la

mort libératrice. Or, est-ce la souffrance, où est-ce la connaissance libérée du service de la volonté qui lui a révélé la vanité de l'existence? Il ne paraît pas. Les amants souhaitent d'être affranchis de l'univers uniquement pour cette cause : que c'est seulement en dehors de ce monde d'illusion, de ce monde emprisonné dans les limites de l'individualité que l'amour peut trouver son véritable épanouissement. Dans l'au-delà, seulement, ils peuvent se perdre sans plus de toi ni de moi « en une seule âme et une seule pensée pour la durée de l'éternité. » (Acte II, scène II.)

C'est que, pour Wagner et ses héros, cette essence mystérieuse n'est pas, comme pour Schopenhauer, la volonté : elle paraît n'être autre chose que l'amour. En ceux qui sont pénétrés du véritable amour d'homme à femme (et non d'une « vaine philanthropie ») cette essence prend conscience d'elle-même. Ils arrivent ainsi à se rendre compte de leur identité de nature. Ils devinent, la barrière de la personnalité tombant

devant leurs yeux, qu'ils ne sont que des phénomènes de cette même essence, séparés seulement par l'illusion du principe d'individuation. Ils pressentent que leur bonheur ne sera vraiment complet que lorsqu'ils seront réunis « sans conscience », c'est-à-dire sans souvenir de ce monde, dans « l'haleine infinie de l'âme universelle ». Ils voient aussi que pour entrer dans ce royaume de bonheur, il ne faut pas chercher à y pénétrer par la violence. « Ce royaume dont au plus loin nous errons, a écrit Wagner, quand avec la plus tempétueuse force nous peinons à y pénétrer. » (*Rev. Wagn.* I, 305.) Cela ressort également de la conduite des amants. Au premier acte, Isolde cherche à se donner la mort avec le breuvage; mais c'est qu'elle n'avait pas encore eu, par la fusion en Tristan, l'entière révélation du royaume de la nuit. Elle avait entrevu, en pressentiment seulement, que le vrai monde de l'amour n'existe que dans l'au-delà. Après l'éclairement, l'intuition résultant de l'aveu réciproque, elle et Tristan, s'ils désirent et recher-

chent la mort, ne vont pas jusqu'à se suicider. Il est aussi une révélation très singulière que l'amour leur procure : c'est que, pour avoir tout son effet, la mort des amants doit être simultanée. Isolde en avait déjà le pressentiment lorsqu'elle songeait à entraîner Tristan avec elle dans la nuit. A la fin du deuxième acte, Tristan ne paraît songer à mourir qu'autant qu'Isolde veut partir avec lui. Enfin, fait encore plus significatif il lutte furieusement contre la blessure à Karéol, et cela uniquement afin d'attendre qu'Isolde soit réunie à lui. Car dès qu'elle est arrivée, il s'empresse de laisser la blessure suivre son œuvre de mort, en arrachant les bandages.

Or, trois points nous frappent dans cette conception tristanesque du monde :

1° L'idée de faire de l'amour l'essence du monde, ce qui ne ressort aucunement de la théorie schopenhauérienne ; et la contredit même en ce sens qu'elle présente quelque chose de positif à espérer après la mort, alors que pour le philosophe tout ce qu'on peut espérer, étant

donné notre intellect, c'est la négation, l'anéantissement du monde, sans rien savoir de plus.

2° L'idée que l'amour sexuel peut être considéré comme une voie de salut. En effet, Schopenhauer dit expressément que cet amour est précisément l'expression la plus violente de l'affirmation du désir. Voici encore ce qu'il en dit dans ses *Parerga* (voir *op. cit.*, p. 166) : « Le désir sexuel, — spécialement quand, se fixant sur une femme déterminée, il se concentre en amour — est la quintessence de toute la duperie de ce noble monde. Il promet, en effet, si indiciblement, si infiniment, si follement tant de choses, et il tient si misérablement sa promesse. »

3° Enfin si la condamnation du suicide se comprend très naturellement dans la doctrine schopenhauérienne, dans la conception tristanesque elle est inintelligible. Je vois très bien dans l'idée du philosophe que celui qui se donne la mort voudrait vivre : il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue. Par suite, « en détruisant son corps, ce n'est pas

au vouloir vivre, c'est simplement à la vie qu'il renonce. » Mais dans la conception wagnérienne, les amants n'aspirent pas à cette satisfaction toute négative de nier le désir, et de contribuer, par conséquent pour leur petite part, à l'anéantissement d'un univers mauvais. Ils ont en vue un bonheur tout positif. Ils s'attendent à jouir, sitôt leur affranchissement du monde, des éternelles délices d'aimer. Je ne vois pas alors quelle raison peut les empêcher de briser volontairement les liens qui les retiennent à l'existence. Je ne vois pas, comme dans la théorie du philosophe, ce qu'il pourrait en résulter de fâcheux, soit pour eux, soit pour les autres. Et, comme corollaire, j'ajouterai que s'il est très explicable que Tristan, aspirant à la mort, souffre d'être obligé de vivre jusqu'à l'arrivée d'Isolde, cela n'implique pas du tout que sa souffrance provienne de la torture de l'affirmation du désir, au sens schopenhauérien.

Comment s'expliquer, dira-t-on, que Wagner, tout en prétendant adopter les théories du philo

sophe (ainsi semble-t-il le prétendre en son *Commentaire au Prélude*) a pu y introduire des éléments si différents et même contradictoires ? Il me semble qu'on pourrait l'expliquer, sinon avec certitude, du moins avec de grandes probababilités par l'hypothèse suivante. Au moment où il conçut et réalisa son poème de *Tristan* (terminé en septembre 1857), Wagner avait, sans doute, lu les œuvres du philosophe, mais il n'était pas encore imprégné de leur esprit comme il le fut à l'époque où il composa *Parsifal*. D'autre part il venait de passer par une période d'années où il avait vécu très intimement avec la pensée de Feuerbach. Je crois donc pouvoir avancer ceci : Il avait donné son adhésion aux théories du philosophe de Francfort. Il crut, dans *Tristan*, traduire avec sa terminologie une vision de la vie franchement schopenhauérienne. Mais il y mêla, sans s'en douter, de nombreuses idées qui dataient de sa période d'admiration pour Feuerbach. Sans prétendre à donner un résumé *général* des vaticinations de ce théologien romantique (la chose

serait peut-être peu facile), un aperçu rapide de quelques-unes des idées qui vaguent dans le jardin étrangement touffu de *l'Essence du Christianisme* (trad. par Joseph Roy, Paris, 1864), montrera que notre hypothèse n'est pas sans fondement.

Pour Feuerbach, l'homme est un être infini. En effet, « conscience dans le sens propre et conscience de l'infini sont inséparables. La conscience de l'infini n'est pas autre chose que l'infinité de la conscience, ou bien : quand l'homme a conscience de l'infini, c'est l'infinité de sa propre nature qui est l'objet de sa pensée. » (23.)

Cette conscience révèle à l'homme son essence : essence qui comprend la raison, la volonté ou liberté et le cœur ou amour. « Ces trois forces, l'homme n'en est pas maître, car il n'est rien sans elles, et ce qu'il est, il ne l'est que par elles. Elles sont les éléments fondamentaux de son être, de son être qu'il ne possède ni ne fait, elles sont des puissances qui l'animent, le déterminent,

le gouvernent, des puissances absolues, divines, auxquelles il ne peut opposer aucune résistance. Comment l'homme sensible pourrait-il résister au sentiment, l'homme aimant à l'amour, l'homme raisonnable à la raison ?... Lorsque tu te plonges dans de profondes réflexions, diriges-tu ta raison, ou es-tu dirigé par elle?... Lorsque tu réprimes une passion, cette force victorieuse est-ce toi, force personnelle, ou n'est-ce pas plutôt l'énergie du caractère? Enfin qui n'a pas éprouvé la puissance de l'amour ou n'en a pas au moins entendu parler? Quel est le *plus fort, de l'amour ou de l'homme individuel?* Quand l'amour s'empare de l'homme et le pousse à braver la mort pour l'objet aimé, cette force qui triomphe de la mort est-ce sa force propre individuelle ou n'est-ce pas plutôt la force de l'amour ? » (24.)

Ces trois forces infinies objectivées, c'est-à-dire pensées par l'homme comme objets, constitueraient, d'après Feuerbach, l'être divin. « L'être divin n'est pas autre chose, dit-il (38) que l'être de l'homme délivré des liens et des bornes de l'indi-

vidu, c'est-à-dire des liens du corps, de la réalité, que cet être objectivé. »

Toutefois l'être divin semble être plus particulièrement pour Feuerbach l'amour « objectivé ». En effet, « la plus haute idée, le Dieu du cœur humain en dehors du monde et de la politique, c'est l'amour... Dieu est l'amour qui satisfait nos désirs et nos besoins, il est le *vœu du cœur réalisé*, le vœu élevé à la suprême puissance, à la certitude de sa valeur contre laquelle ne peuvent rien ni les contradictions de l'expérience, ni les obstacles du monde extérieur. La certitude est pour l'homme la puissance suprême ; ce qui est certain pour lui, par là même existe, par cela même est divin. — *Dieu est l'amour*, — cette proposition la plus sublime du christianisme n'exprime que la certitude que le cœur humain a de lui-même, la certitude que les *vœux intimes de l'homme ont une vérité et une valeur absolues ; qu'aucune barrière, aucun obstacle ne peuvent s'opposer à leur réalisation, qu'à côté du cœur de l'homme, le monde entier n'est rien avec toute sa splendeur et sa magnificence*. Dieu

est l'amour, c'est-à-dire le cœur est le Dieu de l'homme ; oui, le Dieu, l'être absolu. » (153.)

Et en parlant de l'amour, Feuerbach ne songe pas à un amour « rêvé, imaginaire ». (76.) Pour lui, le seul amour réel c'est « l'amour qui a chair et sang », l'amour sexuel. En effet, nous avons vu que l'être divin n'est pas autre chose que l'être de l'homme délivré des bornes de l'individu. Par conséquent, pour objectiver l'être divin complet, il ne suffit pas de la pensée d'un seul homme mais il faut la pensée de l'espèce entière. Sans doute « la même force qui est dans tous est aussi dans chacun de nous mais déterminée et circonscrite de telle sorte qu'elle paraît une force nouvelle, une force propre à chaque homme. » (49.) En celui-ci prédomine telle qualité, en celui-là telle autre ; et c'est par la réunion de tous « dans le monde des sens, dans le temps et dans l'espace que peut exister un être véritablement infini, infiniment riche en qualités différentes ». Voici une citation qui éclaircira la pensée du philosophe-théologien : « L'idée de la divinité ne fait

qu'un avec l'idée de l'humanité ; tous les attributs divins, sont des attributs de l'espèce humaine, attributs bornés dans l'individu, mais dont les bornes disparaissent dans l'essence de l'espèce, dans son existence même parce que cette existence n'est réalisée que par tous les hommes pris ensemble dans le passé et dans l'avenir. »

L'existence, la continuation de l'espèce est donc nécessaire pour que l'idée de l'humanité (et de Dieu par conséquent suivant Feuerbach) acquière sa plénitude. Cette nécessité de l'espèce entraîne les conséquences suivantes. Puisque les hommes ne réalisent « l'homme » que par leur réunion, et que ce n'est que pris ensemble qu'ils sont ce que l'homme doit être et peut être, il en résulte que « le *toi* est nécessaire à la perfection et à l'accomplissement du *moi* ». Cette fusion nécessaire du moi et du toi s'opère évidemment de la manière la plus complète entre l'homme et la femme. « *L'homme et la femme réunis font seuls l'homme complet*, réel ; leur union constitue l'existence de l'espèce, car elle est la source de la pluralité, la

source des autres hommes. » (205.) D'où il faut considérer l'amour sexuel « non comme un besoin purement naturel — dans le sens grossier et méprisable — mais comme un besoin moral, intime, métaphysique, pour ainsi dire essentiel... L'amour est le sentiment que l'espèce a d'elle-même dans le sein de la différence sensuelle. Dans l'amour, la vérité de l'espèce qui sans cela n'est qu'une affaire de raison, un objet de la pensée, devient affaire de sentiment, une vérité sensible, car, dans l'amour, l'homme exprime l'insuffisance qu'a pour lui son individualité... Imparfait, défectueux, faible, plein de besoins est l'individu; mais parfait, accompli, satisfait, infini est l'amour, parce qu'en lui le sentiment qu'a d'elle-même l'individualité devient le sentiment de la perfection de l'espèce. » (191.)

Qu'on veuille bien relire le drame d'après notre analyse et avec ces quelques citations en main. Je défie que l'on puisse mettre en doute cette influence considérable de Feuerbach, in-

fluence qui, à ma connaissance du moins, n'a jamais été notée (1).

Pourrons-nous nous étonner maintenant de ce que Wagner ait fait de l'amour l'essence de l'univers ? Pourrons-nous nous étonner de la puissance extraordinaire qu'il attribue à cet amour ? Serons-nous surpris par cette foi inébranlable d'Isolde, au premier acte, alors qu'elle croit, en dépit de tout, non pas à la disparition de l'amour dans le cœur de Tristan mais à un simple obscurcissement illusoire ? Ne verrons-nous pas, enfin, comment Wagner a été amené à faire de l'amour sexuel une voie de libération ?

Assurément, je ne prétends pas donner mon hypothèse comme une certitude d'ordre absolu. Mais enfin je constate ceci. Vouloir expliquer *Tristan* à un point de vue strictement conforme aux théories de Schopenhauer : cela est impossible.

(1) M. Albert Lévy, dans son ouvrage sur *la Philosophie de Feuerbach* (Alcan) expose avec détails l'influence du théologien sur le Wagner des environs de 1848 ; mais, chose curieuse, il ne fait aucune mention de *Tristan*.

On a pu dire que les amants, de révoltés qu'ils sont au premier acte, deviennent ensuite résignés *grâce aux souffrances qu'ils endurent* : mais c'est manifestement en désaccord avec le texte du poème. Nous en avons tenté la démonstration (*La Musique à Paris*, t. V-VI, p. 39), mais en essayant à notre tour une explication strictement schopenhauérienne, tant les affirmations de l'auteur (fragment de lettre à Schopenhauer, lettres à Mathilde Wesendonck, etc.) semblaient indiquer que c'était de ce côté qu'il fallait chercher une solution. Que notre explication fut l'explication schopenhauérienne peut-être le moins en désaccord avec les idées qui s'expriment au cours du drame : ce n'est pas à nous à en juger. Ce que nous devons dire, c'est qu'elle ne rend pas compte de tous les points obscurs. Au contraire, nous semble-t-il, maintenant, qu'en admettant, d'une part, la prédominance des idées du théologien romantique dans le drame, et de l'autre, leur essai de synthèse purement formaliste emprunté aux concepts schopenhauériens, *Tristan* s'expli-

que et devient presque limpide, — autant du moins que le permet sa forme souvent elliptique mitigée d'abstractions et de caressantes impressions sentimentales.

III

PARSIFAL

Wagner, pendant toute la durée de l'élaboration de *Parsifal*, se donna comme un disciple fervent de Schopenhauer. Il est donc nécessaire de préciser nettement sa situation à l'égard du philosophe, et particulièrement sur le terrain de la morale, puisque la morale de la pitié sera souvent mise en question au sujet de son drame.

Pour Schopenhauer, il n'existe à la base de toutes choses qu'une seule essence commune : essence dont nous prenons conscience en nous-mêmes. C'est une force, un désir que nous appelons volonté de vivre ou plus simplement volonté.

Tout être en ce monde n'est qu'un phénomène,

une manifestation de cette volonté. C'est l'illusion du « principe d'individuation » qui nous empêche de voir que nous, et tout ce qui nous entoure, sommes identiques de nature. On pourrait essayer d'expliquer cette conception par la comparaison suivante.

Il existe sur l'océan une infinité de vagues ; et, bien que chacune paraisse avoir une existence distincte, il n'en est pas moins vrai qu'elles ne cessent pas d'être de simples manifestations d'une même substance.

Si les autres hommes, et aussi les animaux, sont, au même titre que moi, des phénomènes de cette volonté, il est évident qu'il serait injuste et, à plus forte raison, immoral de leur infliger quelque dommage ou torture que ce soit.

Ce ne serait plus, à proprement parler, de l'injustice ; mais il y aurait immoralité à voir nos frères, en cette même essence, souffrir et ne pas chercher à soulager leurs souffrances.

Enfin, l'homme peut arriver à comprendre que du moment qu'il y a volonté, autrement dit désir

13

continuel et impossible à assouvir, il y a souffrance. (Telle est du moins la théorie du philosophe.) « Comprenant l'essence des choses et voyant qu'elle consiste en un perpétuel écoulement, dans une contradiction intime et une souffrance continue, » l'homme arrive à se rendre compte que, cette volonté n'étant qu'une source de douleurs pour les autres comme pour lui-même, la seule solution désirable, c'est de se détacher de la vie, autrement dit de nier cette volonté.

Tels sont les trois degrés de moralité suivant Schopenhauer. Les deux premiers consistent en ce que « les religions appellent l'abnégation de soi-même ». Pour éviter de faire souffrir les autres et pour soulager leurs douleurs, il faut, en effet, nier les aspirations du vouloir-vivre personnel. Dans le troisième degré, on arrive à la « négation absolue » de la volonté.

Mais comment parviendrons-nous à nier la volonté, étant donné que, comme individus, nous sommes soumis à l'empire des motifs, c'est-à-

dire incapables de liberté? Nous y parviendrons en acquérant « l'intuition » de cette unité ou identité de tous les êtres. Cette intuition nous vient, le plus généralement du moins, à la suite de grandes douleurs qui brisent en nous tout désir de vivre. Par nos propres souffrances, nous devinons les souffrances d'autrui et les prenons en pitié ; et cette pitié nous fait voir clairement, intuitivement, que le seul salut du monde c'est la négation de la volonté. Cette négation, nous pouvons alors la pratiquer parce que, dans cette intuition, « notre mode de connaissance est totalement changé. » En réalité, c'est la volonté elle-même, essence du monde, qui entre alors en jeu et qui, étant libre, peut choisir de se nier. Un exemple, pris parmi ceux que cite Schopenhauer, nous éclairera plus que toute explication sur ce qu'il entend par cette intuition, née de la pitié par la souffrance. « Raymond Lulle, après avoir longtemps poursuivi une belle, en obtint un jour un rendez-vous ; comme il touchait au comble de ses vœux, celle-ci défit son corsage et

découvrit un horrible cancer qui lui rongeait le sein. Aussitôt, comme s'il eût aperçu l'enfer, il se convertit, quitta la cour du roi de Majorque et se retira dans la solitude pour y faire pénitence. » Un chrétien n'expliquerait pas cette subite résolution de la même manière que le philosophe. Pour Schopenhauer, cela signifie que la vive douleur morale éprouvée par Lulle lui révéla intuitivement l'essence du monde, et que, par pitié pour ce monde de douleurs, il arriva de suite à nier tout vouloir-vivre.

Wagner souscrit bien à l'ensemble de la doctrine. Il reconnaît qu'il faut nier la volonté au sens de l'abnégation de soi-même. Mais pour ce qui est de la négation absolue, aboutissant à l'anéantissement, il ne croit pas devoir suivre le philosophe jusque-là.

Dans la théorie du philosophe, l'essence de la volonté est de désirer toujours sans que jamais cette succession de désirs puisse trouver satisfaction. Sans paraître prêter attention à ce caractère essentiel, Wagner pose en principe que, si le

monde n'a été jusqu'ici, du moins dans la période historique (1), qu'une longue suite de douleurs, c'est parce qu'au lieu de nier le vouloir-vivre, il l'a toujours affirmé. Schopenhauer, par conséquent, considérant ce monde tel que l'histoire nous le révèle, était parfaitement fondé à prononcer sa condamnation et à conclure que, dans ces conditions, son anéantissement est souverainement désirable. Mais si l'on peut supposer comme possible qu'un jour, chacun venant à nier ses aspirations personnelles, poussera même l'amour jusqu'à soulager les souffrances d'autrui, alors le monde aura réalisé le maximum de perfection dont il est susceptible. Il n'y aurait donc plus lieu de désirer son anéantissement.

Or, cette période de perfection, de bonheur terrestre (bien relatif, il faut avouer), peut parfaitement être espérée. Si l'humanité dans la période historique a affirmé le vouloir-vivre, se déchirant

(1) Dans la pensée de Wagner, l'humanité historique s'oppose à l'humanité primitive qui n'avait encore perdu aucune de ses riches qualités.

ainsi elle-même, c'est uniquement parce qu'elle se trouve dans un état de dégénérescence. Cet état de dégénérescence provient de la funeste habitude de faire sa nourriture de la chair des animaux ; et aussi, subsidiairement du croisement des races. Wagner le dit expressément à la fin d'*Héroïsme* et *Christianisme* : «... Il y a corruption de notre sang, non seulement corruption par l'abandon de la naturelle nourriture de l'homme, mais aussi parce que le sang héroïque des races nobles a été souillé par celui d'anciens cannibales. »

Ainsi les anciens Hindous, qui savaient qu'eux-mêmes et les autres êtres étaient identiques de nature, se gardaient bien de massacrer les animaux pour s'en nourrir. Ils avaient conservé sur ce point une conviction religieuse si ferme qu'au dix-huitième siècle, lors d'une famine, ils préférèrent se laisser mourir de faim au nombre de trois millions plutôt que de toucher à leurs animaux domestiques. Mais une partie de ces races primitives fit exode vers les plateaux désolés de

l'Asie centrale. Là, elles prirent des habitudes de carnage qui les conduisirent à adopter une nourriture anti-naturelle, la nourriture animale.

Depuis ce temps-là, cette habitude de massacrer les animaux (phénomènes comme nous de la volonté) s'est perpétuée, entraînant ainsi la dégénérescence de l'humanité. Avec cette habitude, s'est perpétué le règne de la violence, autrement dit de l'affirmation de la volonté. Un fait (?) prouve que c'est bien la dégénérescence causée par cette nourriture qui maintient le règne de la violence parmi les hommes. Dans certaines prisons d'Amérique, grâce à un régime végétal sagement combiné, on est parvenu à transformer des criminels en hommes de grande douceur. *(Religion et Art.)*

On pourrait objecter que le régime carné est indispensable, au moins dans certains climats, à l'humanité. Non! répond Wagner. A la suite d'exodes vers des contrées septentrionales, l'humanité s'est trouvée contrainte par le manque de nourriture, par la faim, de recourir à la chair des

animaux. Et ce qui établit que ce n'est pas la rigueur du climat, mais bien la pression de la faim qui poussa à cette pratique contre nature, c'est l'exemple des paysans russes et des Japonais qui se nourrissent exclusivement de végétaux.

Ce n'est du reste pas la première fois, dit Wagner qu'on prêche l'abandon de cette nourriture animale. Dans l'antiquité, on cite Pythagore qui fut l'apôtre du végétarisme. Au milieu de ses nobles enseignements, le Christ n'omit point de donner un précepte à ce sujet. C'est en ce sens qu'il faut comprendre sa parole de la Cène, lorsqu'il désigna à ses disciples le pain et le vin comme repas quotidien : « Prenez cela désormais en souvenir de moi (1). » Enfin, bien que n'ayant souvent en vue que des considérations utilitaires, c'est au désir inconscient de combattre cette

(1) « Cette interprétation de l'Eucharistie comme repas végétarien est tellement fantaisiste que nous n'essaierons pas de la réfuter. » (Marcel Hébert, page 202 de son ouvrage sur *le Sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner*, Paris, in-12, 1895.)

dégénérescence qu'obéissent les fondateurs des associations de végétariens, de celles pour la protection des animaux, et des ligues de tempérance.

Jusqu'à ce jour, toutes les tentatives sont restées vaines. Cela tient à ce que, par le fait de cette habitude antinaturelle, l'humanité était plongée dans un état de déchéance. Et cet état de déchéance l'a empêchée de profiter de ces révélations. Ainsi, l'Église ne put obtenir de ses enseignants l'abstinence de nourriture animale (?).

Comment donc l'humanité pourra-t-elle rejeter cette habitude démoralisante, et par là même devenir apte à pratiquer cette négation (partielle) de la volonté que le bouddhisme et Schopenhauer ont enseignée, mais que le Christ surtout nous a révélée par le moyen de ses propres actes ?

Si nous prenons, dit Wagner, la pensée de notre philosophe comme guide vers l'inexorable problème de la destinée de la race humaine, nous

devons reconnaître que ce que nous avons appelé le déclin de la race humaine, tel qu'il nous est révélé par les faits de l'histoire, est réellement l'austère école de la souffrance que la volonté s'est imposée à elle-même afin d'acquérir la clairvoyance. (*Religion et Art.*)

Voici comment on peut expliquer cette pensée de Wagner. Au début des âges, nous voyons l'humanité, en la personne des Hindous, pratiquant la négation du vouloir-vivre individuel (abnégation de soi-même). Puis, par suite de circonstances contraignantes, l'humanité prend des habitudes de nourriture antinaturelle (1) qui

(1) Il est, en dehors de la nourriture animale, une autre cause de déchéance suivant Wagner : c'est le croisement de races supérieures avec les inférieures. Bien que Wagner ait tenté incidemment de rattacher cette théorie à celle de la nourriture en parlant « du sang des races nobles souillé par celui d'anciens *cannibales* », il nous paraît impossible de les considérer autrement que comme deux théories entièrement distinctes. Voici du reste un résumé de cette théorie des races dans ses lignes les plus générales. On verra combien Wagner cherche à l'exposer dans une forme analogue et presque parallèle à son autre théorie. Par suite de certaines fatales conditions (importance numérique relativement très faible des races supérieures, guerres et conquêtes), les races nobles aryennes s'allièrent aux races inférieures, et par là tombèrent

la rendent incapable de pratiquer cette négation. Pour sortir de cette impasse il n'est qu'une solu-

en déchéance. De ce mal sortit le bien. Wagner dit expressément : « Peut-être notre globe ne donna-t-il naissance à la vie que pour lui procurer la guérison. » En effet, l'humanité, se voyant décliner dans ses plus nobles races, produisit un effort suprême. Dans cet effort, la Volonté-Essence du monde entre en jeu et donne naissance à un homme tout à fait supérieur, le Rédempteur. Né ainsi de l'effort, non d'une race seule, mais de la volonté elle-même, son sang coule, non pour une race, mais pour la salvation de l'humanité entière. (Telle est l'idée maîtresse d'*Héroïsme et Christianisme.*) Mais, ici, nous rencontrons une grave difficulté. Dans notre civilisation, l'esprit chrétien s'est affaibli au point que le sang divin paraît « s'être lui-même figé ». Dans la théorie sur la nourriture, on voit que l'état de déchéance a empêché l'humanité historique de profiter de l'enseignement chrétien, mais que l'humanité nouvelle, *faite consciente par la souffrance, va pouvoir le mettre en pratique*. Ici, rien de pareil. Wagner n'indique aucunement comment on peut sortir de cette impasse. Tout au plus pourrait-on trouver dans *Connais-toi toi-même*, non pas l'indication d'une voie, mais la constatation d'un simple symptôme d'espoir. Le raisonnement, bien qu'entaché d'une flagornerie un peu trop visible à l'égard du public allemand mérite d'être cité. La race germanique est la continuatrice la plus parfaite des traditions héroïques aryennes. Wagner la déclare encore pure à l'époque où les Romains se soumirent les Germains. « Là, l'histoire répète la beauté unique de leurs héros mythiques : les mains sanglantes, ils servent les Romains, mais les considèrent comme infiniment inférieurs à eux. » Mais « le fait de devenir les maîtres du grand empire latino-sémite (lisez : romain) leur fut fatal ». Wagner semble vouloir dire par là qu'ils commencèrent alors à perdre leur antique pureté. [Ils la

tion : que l'humanité acquière l'*intuition* que ses souffrances ne proviennent de rien autre que de

perdaient donc, non par alliance directe avec des races inférieures, mais simplement avec une race supérieure dégénérée? Les races « soi-disant latines » ont en effet le caractère « sémitique » et proviennent d'un « mélange de races blanches et noires qui se produisit lors de l'empire chaldéo-assyrien. »] Cependant, plus tard, la race germanique allemande est toujours encore pure, au moins dans la noblesse. Lors des crises, « cette noblesse contribue à faire revivre l'esprit propre de la race. » Toutefois, après la guerre de Trente ans, la substance nationale est tellement diminuée dans le peuple que les nobles, quoique « relativement moins éprouvés », ne peuvent y réussir. C'est alors l'éclipse à peu près complète du sentiment allemand. Or, dit Wagner, il se dessine depuis quelque temps en Allemagne un mouvement de défense contre l'infiltration juive, — mouvement justifié en ce sens que les juifs, par leur esprit tout opposé, constituent un grave péril pour les races aryennes. Ce mouvement ne peut provenir d'un instinct de race, puisque cet instinct paraît aboli en Allemagne. Il ne peut donc provenir que d'une tendance plus haute : la tendance vers le « Purement humain ». Dans la pensée de Wagner, cela signifie que, par là, on prévoit un retour vers la « sainte dignité » de l'homme primitif. (C'est là la pensée dominante de l'opuscule.) Ce retour ne peut se produire qu'en Allemagne. En effet, dit Wagner, nous avons tout au moins conservé « un héritage intact de nos ancêtres : notre langue... A travers cette langue, nos sentiments remontent jusqu'à l'homme primitif lui-même... Grâce à cette possibilité de puiser toujours à la source primitive de notre propre nature, nous nous sentons être, non pas une race, mais une des branches originelles de l'humanité. C'est elle qui nous a valu de posséder de grands hommes, de courageux héros, etc., etc. »

Cette théorie, exposée du reste d'une manière parfaitement

son affirmation constante du vouloir-vivre. Or, cette intuition ne peut naître qu'à la suite de douleurs qui, brisant en nous le désir de vivre, nous permettent d'apercevoir clairement, intuitivement, en quoi consiste l'essence de ce monde.

obscure et imprécise, ne rend pas compte, comme la théorie de la nourriture animale, de l'idée générale de *Parsifal.* De plus, comme on peut s'en rendre compte, elle ne peut se fondre avec cette dernière. C'est pourquoi nous la passons sous silence dans notre exposé général. Il fallait cependant la mentionner, et, pour prévenir certaines critiques et surtout afin de montrer comment Wagner explique l'apparition du Rédempteur, et sur quelles raisons non surnaturelles il se fonde pour nous présenter dans son drame une vague contrefaçon du grand sacrement chrétien. Comme nous l'avons vu, le Sauveur a versé son sang sur la croix pour tous les hommes. Eh bien, « le fait de prendre sa part du sang de Jésus tel qu'il est symbolisé dans le seul *sacrement authentique* de la religion chrétienne, doit élever les races les plus humbles à la divine pureté. » Ainsi que traduit M. Chamberlain, nous avons là « un antidote versé à tout le genre humain pour la plus noble purification de tous les vices de son sang. » Avouons que c'est une assez curieuse manière de chasser le surnaturel par une porte pour le faire rentrer par l'autre.

Les derniers écrits de Wagner, où s'exposent ces théories peu connues chez nous, paraissent, sur la foi de nos commentateurs habituels, empreints d'une mystérieuse autorité. Si quelqu'un se risquait à trouver certaines de ces théories un peu aventurées, je l'engagerais à se reporter à l'ouvrage du critique anglais Ernest Newman (*A study of Wagner*, IX, § 3, Londres, 1899) ; il y trouvera une façon de les apprécier, sévère peut-être, mais peut-être pas injustifiée.

Voilà pourquoi la volonté s'est infligé cette longue et douloureuse épreuve. Avec l'homme, la volonté a atteint son but. Par son intelligence, l'homme reconnaît que lui et les autres êtres ne sont que des manifestations d'une même essence. Grâce à sa faculté « de souffrir consciemment », il devine, d'après ses propres souffrances, les souffrances des autres êtres et y compatit. Par cette compassion, « cette pitié sur lui-même, » il acquiert enfin l'intuition de la tragédie du monde, il voit que l'affirmation du vouloir est la cause de toutes douleurs; et que par conséquent la négation seule du vouloir, du désir, peut rendre supportable le sort de l'humanité. Mais lorsque l'homme s'élève à ce degré de conscience, ce ne sont plus les seules facultés de l'individu qui l'éclairent; c'est la volonté elle-même, essence du monde, qui entre en jeu. Et cette volonté ainsi instruite par la souffrance antérieure, a la puissance de renoncer, en chacun de ses individus, aux fâcheuses habitudes de nourriture antinaturelle et d'instaurer chez eux la pratique de la

négation du vouloir et de l'amour compatissant.

En résumé, Schopenhauer dit : « A la suite de grandes souffrances, l'homme acquiert l'intuition que l'essence de la volonté, et du monde, par conséquent, est de toujours désirer vainement, autrement dit, de souffrir. » Et il en conclut que le seul remède est que cette volonté vienne à se nier, à s'anéantir.

Wagner, au contraire, affirme : « A la suite de la douloureuse période que l'humanité historique a traversée jusqu'ici, l'homme acquiert l'*intuition* que l'affirmation du désir de vivre est la cause de notre état douloureux. Par là, il est capable de nier ce désir égoïste et de mettre en pratique l'amour compatissant à l'égard de ses semblables. »

La liberté fort grande que prend Wagner vis-à-vis des théories de celui qu'il considère comme son maître, peut sembler un peu invraisemblable de la part d'un disciple. Mais il faut remarquer que, pour Wagner, Schopenhauer n'est pas le penseur unique qui, pour la première

fois, a porté la lumière dans l'énigme du monde. Les fondateurs de religions supérieures (brahmanisme, christianisme) avaient déjà pénétré l'essence de l'univers. Mais ils avaient traduit leurs visions sous la forme de mystères, d'allégories ou symboles. Cette forme, étant donné le développement de l'ancienne humanité, était la seule qui pût faire pénétrer ces vérités dans l'intelligence des masses. L'Église, entraînée par la dégénérescence générale, d'esprit plus juif que chrétien (c'est Wagner qui parle) avait laissé perdre ces vérités. Au lieu de chercher derrière le mythe sa véritable signification, elle exigeait que le mythe fût accepté et cru dans son sens littéral. C'est ces vérités que Schopenhauer a eu le mérite de restaurer et d'exposer pour la première fois sous une forme philosophique. Nous pouvons donc nous faire une idée maintenant de la situation de Wagner par rapport au philosophe. Schopenhauer a renoué la chaîne interrompue des grandes traditions sur l'essence du monde Aussi, l'ensemble de sa doctrine doit-il

être accepté. Mais quelque grande que soit sa tentative, elle n'en reste pas moins une tentative, c'est-à-dire une étape dans la prise de conscience de l'humanité. C'est pourquoi, sans quitter les voies qu'il a indiquées, il faut continuer à avancer. Schopenhauer n'a vu que le monde tel que l'histoire nous le montre. Le trouvant enserré dans la souffrance, il en souhaite l'anéantissement. Wagner voit plus loin. Il voit les faits d'hier et les possibilités de demain. Préjugeant de l'avenir d'après un libre regard jeté par delà l'histoire sur l'humanité primitive, il se sent autorisé à modifier les conclusions du philosophe. L'humanité souffre, mais sa souffrance ne lui est pas inhérente essentiellement. Elle provient de ce qu'en vertu d'un état de déchéance, l'humanité se tortorturait elle-même en affirmant le vouloir-vivre. De cette période douloureuse sort son salut. La pitié qu'elle éprouve sur elle-même lui acquiert le savoir (l'intuition) : le savoir c'est de nier le désir et de pratiquer l'amour compatissant. Ce

nouveau règne d'amour une fois établi dans le monde, il n'y aura plus lieu d'en désirer l'anéantissement.

Connaissant de quelle manière Wagner entend le développement de la vérité à travers l'histoire nous ne nous étonnerons pas de ce que, dans *Parsifal* en particulier, il identifie (1) la négation du désir de vivre, doctrine d'apparence toute schopenhauérienne avec les enseignements du Rédempteur. Le bouddhisme, le christianisme, l'exposé schopenhauérien sont des révélations d'une même vérité sous des formes différentes. Les religions ne sont en effet pour Wagner que des visions d'hommes supérieurs traduites en langage allégorique; elles ne sont aucunement

(1) Voici, à titre de comparaison, un passage d'*A quoi sert cette connaissance?* dans lequel cette identification est également formelle : « Il n'y a que la charité qui a germé dans la compassion et qui se manifeste dans la compassion jusqu'à l'entière destruction de la volonté propre, qui soit la charité chrétienne libératrice dans laquelle la foi et l'espérance sont contenues nécessairement : la foi comme connaissance infaillible et sûre de la signification morale du monde, l'espérance comme conviction consolante de l'impossibilité d'être déçu par cette connaissance. » (Trad. par M. Hébert, *op. cit.*, p. 211.)

des révélations surnaturelles. Mais parmi ces enseignements, celui du Sauveur exprime le plus parfaitement la vérité sur la signification du monde et il l'exprime d'une manière telle que c'est le seul auquel nous puissions recourir en vue d'obtenir quelque influence sur notre pratique.

En effet, l'intuition seule, nous rend capables de pratiquer la vertu, c'est-à-dire la négation du vouloir-vivre. Par conséquent, la connaissance abstraite, celle qui se transmet par les paroles ou par les écrits, est de nul effet au point de vue de la conduite. S'il n'en était pas ainsi, dit Schopenhauer, « la vertu pourrait s'enseigner; et, ici, par exemple, comme nous exprimons en forme abstraite l'essence de la vertu et de la connaissance, qui lui sert de base, tout lecteur qui nous comprend se trouverait par le fait amélioré moralement. Et il n'en est rien. » (*Le Monde*... l. IV, § 66, trad. Burdeau.) Cette intuition ne peut se transmettre par des mots; elle « obtient sa seule expression adéquate dans les actes, dans la con-

duite d'une vie d'homme ». Donc, si nous pouvons apprendre des autres à nous approcher de cette intuition, c'est seulement par la contemplation des actes de ceux qui s'y sont élevés (1).

Or, justement, le Sauveur ne s'est pas borné à exposer ses enseignements en des préceptes ; mais il a « prêché par l'exemple ». On comprendra par là cette expression qui revient si souvent dans les derniers écrits de Wagner : « Les yeux levés vers le Rédempteur... » Cela se rapporte à la contemplation des actes du Sauveur, contemplation grâce à laquelle nous pouvons nous élever à cette fameuse connaissance intuitive. Et nous savons que l'exposé abstrait du philosophe est impuissant à nous y hausser.

Ce fait d'avoir prêché par l'exemple, d'avoir réalisé la négation du désir, entraîne cette conséquence capitale : c'est que le Sauveur n'est pas un sage comme Brahma, mais qu'il est divin. La

(1) On trouvera sur ce sujet, dans l'ouvrage déjà cité de Marcel Hébert, un intéressant extrait d'*Etat et Religion* (P. 190.)

négation de la volonté, dit Wagner, est certainement un miracle, car elle implique une abrogation des lois de la nature. Celui qui la réalise doit, par conséquent, être au-dessus de la nature, et posséder un pouvoir surhumain. *(Rel. et Art.)*

C'est d'ailleurs le Rédempteur qui révéla au monde l'idée de la divinité. Les Grecs avaient des dieux individuels « dont les noms servaient à marquer des groupes de choses spécifiques, exactement comme les noms d'objets colorés servent à désigner les couleurs elles-mêmes ». Mais ils n'avaient pas réussi à s'élever jusqu'à l'idée de la « divinité ». Pour Wagner, avec le Rédempteur, la véritable idée de la Divinité s'est présentée sous une forme humaine ; c'était la personnification de la quintessence de tout amour compatissant arborée au sommet de la croix de douleur.



Cette divinité du Sauveur a été pressentie depuis longtemps par la masse des croyants. Cela se marque dans le mythe de la naissance miraculeuse du Sauveur, né d'une Vierge et sans pater-

nité humaine. Ce mythe, dans son vrai sens (suivant Wagner), signifie « qu'en Dieu la négation du monde se révèle par une vie consacrée par avance à sa rédemption... qu'en lui, le vouloir-vivre devait avoir été aboli même avant qu'il fût né... que sa naissance ne provenait pas de la volonté de vivre, mais de la volonté de libérer le monde ». *(Rel. et Art.)*

Pour ne pas trop s'étonner de cette manière d'entendre la « divinité » du Sauveur, il faut se rappeler que Wagner, en disciple de Schopenhauer, n'admet pas l'existence d'un autre monde que celui de la volonté, monde dont nous faisons partie en tant que phénomènes. Il n'y a pas de divinité personnelle qui soit en dehors, au-dessus de ce monde que nous connaissons. Admettre un Dieu-Personne, créateur du ciel et de la terre, c'est se ravaler (dit Wagner), à souscrire aux pires conceptions judaïques. Citant à la fin de *Religion et Art*, cette exclamation du poète : « Pressens-tu ton Créateur, ô Monde? » il s'empresse d'expliquer que c'est « par néces-

sité » que le poète a dû risquer cette « métaphore anthropomorphique ». En cela il reste fidèle aux idées de son maître. « L'Ancien Testament, dit Schopenhauer, avait bien fait du monde et de l'homme, l'œuvre d'un Dieu ; mais le Nouveau a reconnu que le salut et la délivrance du monde, aujourd'hui plongé dans la misère, devaient venir du monde même : aussi il a dû faire de ce Dieu un homme. » (*Le Monde*... IV, 59.) Le Rédempteur est supérieur aux autres hommes, mais il est quand même un homme, issu de ce monde au même titre que toute l'humanité. Rappelons à l'occasion deux conceptions de Wagner qui se rattachent plus particulièrement à la théorie des races (voir la note page 202), mais qui ont leur importance au point de vue de la compréhension du drame. C'est d'abord la manière dont Wagner explique dans *Héroïsme et Christianisme*, la venue du Sauveur. Schopenhauer prétend que dans un type d'animal donné, la force reproductrice, menacée de périr, peut s'augmenter d'une manière si extraordinaire dans un couple, que

du sein de la mère il sort, non pas seulement un individu mieux organisé, mais que cet individu peut constituer une nouvelle espèce. Le sang doit avoir ainsi coulé dans les veines du Rédempteur, comme la quintessence divine de l'espèce, du suprême effort de la volonté du Rédempteur, pour sauver l'humanité agonisant dans ses plus nobles races. Ajoutons, en second lieu, que Wagner, suivant l'expression de M. H. Lichtenberger, « imagina une théorie d'un curieux mysticisme sur le sang du Christ répandu sur la croix pour le salut du genre humain. » Le fait de prendre sa part de ce sang « dans le seul sacrement authentique de la religion chrétienne doit élever les races les plus humbles à la pureté divine. »

En résumé, le Sauveur est né d'un effort suprême de l'humanité voulant se racheter. Il est divin parce qu'il a réalisé ce miracle de nier le désir de vivre. Et c'est à cause de ses actes miraculeux que nous devons le prendre pour guide, avoir les yeux levés vers lui, car la con-

templation de ses actes peut nous élever à la connaissance intuitive, source de la vertu (1).

L'humanité est donc arrivée au terme de sa période douloureuse. Elle va maintenant pratiquer la négation du désir de vivre et l'amour compatissant selon les maximes du Rédempteur. Il nous faut maintenant examiner s'il n'y a pas quelques précautions à prendre pour l'empêcher

(1) Ce bref exposé de la manière dont Wagner comprend la personnalité du Sauveur nous permet de répondre en passant à une question souvent discutée : celle du christianisme de Wagner. Évidemment, Wagner peut être considéré, si l'on veut, comme un admirateur fervent du Christ; mais il paraît impossible de dire qu'aux dernières années de sa vie, il devint chrétien au sens véritable du mot. — On objectera peut-être qu'en faisant un homme du Sauveur, Wagner n'a guère fait que se conformer à une tradition fort répandue dans le protestantisme. C'est très vrai : la remarquable *Agonie du luthéranisme*, publiée dans *le Correspondant* du 25 janvier 1907, donne des exemples typiques de cette négation de la divinité du Christ. Mais la question n'en est pas modifiée. Il faut toujours en revenir à ce point : « Peut-on, au Wagner des environs de 1880 (de même, si l'on veut, qu'aux partisans de certaines sectes protestantes), appliquer, sans contradiction, le qualificatif de chrétien? » Prenons une analogie. Un homme sensible peut être un *admirateur* de Wagner à cause de son affection envers les animaux; pourra-t-on, pour cela, le qualifier de *wagnérien?* (Sur cette question du protestantisme, voir l'intéressant ouvrage d'Albert Sueur, *Intellectualisme et catholicisme*, p. 55 et suiv.; Paris, Bloud, 1906.)

« de retomber une fois encore sous la sujétion de l'aveugle volonté ». Faut-il pour cela fonder une nouvelle religion? Non! répond Wagner : « Dans notre repas quotidien (végétarien), ne célébrons-nous pas le Rédempteur? » (Avouons que cette simple liturgie végétarienne ne menace pas de verser dans un formalisme compliqué.) Puis, tout ce déploiement d'allégories dont s'entourent les religions a le grave défaut de les conduire à l'artificiel et à la mômerie.

Autrefois, ces symboles pouvaient avoir leur raison d'être : ils faisaient pénétrer dans la masse des vérités qui fussent sans cela demeurées inaccessibles. « Mais nous avons maintenant devant nous une autre réalité : une race religieusement consciente de la cause de sa chute et s'élevant de là à un nouveau développement. » Pour cette race, il suffit de jeter les yeux sur « le livre véridique de l'histoire », et de savoir le lire. Savoir lire le livre de l'histoire, cela signifie : voir dans la période historique l'école de la douleur qui nous a acquis la conscience, — et, par compas-

sion sur toutes les souffrances, « tâcher à s'écarter de ce qui cause cette souffrance, à éviter consciemment l'entraînement des passions, à diminuer et à éviter des douleurs à autrui. » (*A quoi sert cette connaissance?*) Or, pour apprendre à lire, il faut un guide. Ce guide, ce ne sera plus le prêtre, ce sera l'artiste. « Heureux serons-nous, dit Wagner, si nous nous laissons docilement conduire par l'artiste, par ce poète du tragique universel, vers une expression apaisée de cette vie humaine. »

Cette importance attribuée à l'art peut paraître surprenante. Aussi est-il nécessaire d'exposer les motifs sur lesquels Wagner prétend baser son assertion.

En premier lieu, l'art « a sauvé l'esprit des religions ». Comme nous l'avons vu, les religions ne sont pas autre chose que les visions sur l'univers de certains hommes supérieurs, visions exposées sous une forme mythique, symbolique. Ces symboles ne doivent pas être pris dans leur sens immédiat. Précisément les religions, per-

dant peu à peu leur esprit primitif, ont oublié que la vérité n'est que derrière ces signes : elles ont fait de ces signes des articles de foi. Les artistes, au contraire, en représentant ces symboles, ont deviné toujours qu'il ne fallait pas les prendre pour des réalités matérielles, mais qu'on devait tâcher à rendre intelligible leur signification cachée. Entre plusieurs, voici un exemple. Le croyant, nous l'avons vu, pressent la divinité du Rédempteur et en conclut que sa naissance a dû être miraculeuse. Mise sous forme allégorique, cette intuition se traduit ainsi pour la masse : le Rédempteur est né, à l'encontre des lois naturelles, sans paternité humaine. Perdue dans son formalisme, l'Église voudrait nous obliger à considérer comme un fait authentique cette naissance inconcevable. Les artistes, au contraire, auraient, suivant Wagner, deviné par derrière ce mythe sa véritable signification. Ainsi Raphaël donne à sa célèbre madone une telle expression qu'on y devine « l'amour divin élevé au-dessus de toute impossibilité de connaître même l'im-

pureté, et cet amour qui, par la plus intime négation du monde, a donné naissance à l'affirmation de la Rédemption. » En conséquence, Raphaël, prétend du moins Wagner, a pénétré le sens véritable de ce mythe de la naissance du Sauveur. Cette naissance ne « provient pas de la volonté de vivre, mais de la volonté de racheter le monde. »

Sans nous arrêter aux autres exemples que donne Wagner de cette prétendue divination des artistes, voyons l'autre raison par laquelle il légitime cette haute mission donnée au Prêtre-Poète. Cette raison réside en ce fait que l'artiste au moyen d'images appropriées, arrive à nous faire dépasser la signification allégorique de ces images et à nous donner l'intuition de l'idée même de son sujet.. « L'imagination se crée une image avec la partie superficielle d'une notion, et l'art, se saisissant de cette image qui ne pouvait avoir qu'une signification allégorique, en fait un tableau parfait embrassant la notion tout entière, et *la transfigurant ainsi en une révélation.* »

(Rel. et Art, cité par Chamberlain, *le Drame wagnérien*, p. 247.) Des exemples feront saisir, mieux que toute explication, ce que Wagner entend par cette puissance évocatrice de l'art. Parlant de la statue grecque, il dit avec Schopenhauer : « C'est comme si l'artiste montrait ce que la nature a voulu, mais n'a jamais pu complètement réaliser; c'est pourquoi *l'idéal artistique dépasse la nature.* » Ou encore, au sujet de l'amour rédempteur qui se révèle en la Madone de Raphaël, il ajoute : « Cette ineffable merveille, nous la voyons devant nos yeux, mais s'élevant bien au-dessus de toute expérience imaginable. Si la statue grecque a élevé la nature jusqu'à un idéal jamais atteint, le peintre, ici, nous révèle l'insaisissable, cela non pour la laborieuse raison mais pour le ravissement de l'intuition. »

Il est une condition, toutefois, pour que l'art remplisse dignement cette mission; et un art, plus que tous les autres, est éminemment approprié à cette révélation. « L'art le plus élevé ne peut acquérir l'autorité nécessaire pour une telle

révélation s'il lui manque *la base d'un symbole religieux* de l'ordre de choses moral le plus parfait, car c'est par là seulement qu'il peut se faire vraiment comprendre du peuple; c'est uniquement en empruntant à la vie l'apparence de la divinité que l'œuvre d'art peut la présenter à la vie et ainsi nous conduire par delà la vie au pur contentement et à la rédemption. » Quant à l'art vraiment propre à seconder le Prêtre-Poète dans cette haute mission, lorsqu'on sait que Wagner admet les idées de Schopenhauer, il n'y a pas à douter un instant : cet art, c'est la musique. La musique est, en effet, le vrai langage des espoirs. Wagner l'indique par sa fable de la Nixe qui, pour avoir recouvré l'espérance, fit entendre des chants comme jamais humain n'en avait ouï. « Maintenant le Rédempteur lui-même nous invite à chanter nos désirs, notre foi et nos espérances. L'Église chrétienne nous a laissé son plus noble héritage : l'âme du christianisme qui sait tout plaindre, tout dire et tout chanter. La sainte musique envolée du temple pourrait péné-

trer et animer la nature, enseignant à l'humanité, qui a besoin de salut, une nouvelle langue pour rendre l'infini. » (*Rel. et Art*, cité par Hébert, p. 217.) De plus, la musique a le don de rendre l'inexprimable. La forme même des peintres reste conditionnée par les termes du dogme, et lorsque nous contemplons l'image de la mère de Dieu (dans le tableau déjà cité de Raphaël), dans sa majestueuse virginité, elle nous élève au-dessus de la non-conformité du miracle avec la raison, simplement en nous le faisant voir comme presque possible. Mais dans la peinture, nous entendons : « Cela signifie. » Et la musique dit : « Cela est. » Car elle supprime tout désaccord entre la raison et le sentiment au moyen de formes sonores complètement en dehors du monde des apparences, (?) et ne pouvant être comparées à rien de matériel, s'emparant de notre cœur comme par l'effet de la grâce. (*Rel. et Art.*) Enfin, la musique est, seule, la vraie dépositaire de la foi chrétienne. L'explication que donne Wagner de cette affirmation a au moins le mérite d'une certaine ingéniosité.

Au temps où l'art était encore religieux, les peintres avaient relativement une certaine latitude dans la représentation des symboles. Le poète, pour ne pas sortir de l'orthodoxie, était, au contraire, obligé de conserver le concept même du dogme. C'était donc uniquement dans l'expression lyrique d'une adoration enthousiaste qu'on pouvait atteindre à la poésie : dès lors, le lyrisme se déversait dans une *expression purement musicale* qui n'avait pas besoin de couler sa pensée dans le moule d'expressions abstraites. La musique chantait les paroles du dogme; mais les mots étaient tellement fondus qu'ils passaient inaperçus, et, par conséquent, elle ne traduisait pas autre chose à la sensibilité charmée que le pur contenu émotionnel des paroles. (*Rel. et Art.*)

C'est pour toutes ces raisons que la musique est appelée à avoir un rôle si important dans notre accession à la nouvelle existence de l'humanité.

« Pour nous, après avoir célébré dans notre repas quotidien le triomphe certain de la volonté sur elle-même, nous pouvons considérer que le fait

de se plonger dans les ondes des révélations symphoniques est un acte religieux de purification sacrée. »

En résumé, l'humanité, depuis qu'elle est entrée dans l'histoire, souffre parce qu'un état de déchéance la maintient dans l'affirmation constante du désir de vivre. A la suite de cette période de souffrances, parvenue à l'état de conscience, elle éprouve de la pitié sur elle-même et cette pitié lui acquiert le savoir, c'est-à-dire la rend apte à pratiquer la négation du désir selon que le Sauveur nous l'avait déjà enseigné par ses actes.

Pour nous conduire à cette pitié sur nous-mêmes, source de la vertu, un seul homme est qualifié, c'est l'artiste, le Prêtre-Poète. Il y parviendra en s'appuyant sur la base d'un symbole religieux et en s'aidant de la musique, le seul art qui soit l'expression fidèle de la pensée chrétienne.

Ce résumé nous donne la définition même de *Parsifal*. C'est un *poème*, un drame *musical* qui

s'appuie sur le *symbole chrétien*. Il place devant nos yeux les actes d'un héros à qui, *par la pitié*, est révélé le *savoir*, c'est-à-dire la négation chrétienne du désir de vivre. Grâce à cette forme, il ne saurait être question d'exposé abstrait. Dans les actes du héros s'exprime, « adéquatement », l'intention qui l'a conduit à nier le désir, et par la *contemplation de ses actes*, nous pouvons espérer d'y parvenir nous aussi.

Au moment où le rideau se lève, nous sommes dans la forêt de Montsalvat. Nous apprenons que le roi de ce domaine du Graal souffre d'une blessure qui paraît être inguérissable. Le seul espoir, c'est la venue d'un Simple et Pur : telle fut, du moins, la prophétie révélée au roi Amfortas lui-même. Le chevalier Gauvain est toutefois parti à la recherche d'un nouveau baume : pourvu qu'il ne succombe pas aux pièges de Klingsor, s'écria le roi ! Pour aujourd'hui, il se décide à essayer de l'élixir apporté par Kundry. Les questions qu'adresseront les écuyers à Gour-

nemanz sur ces deux noms de Kundry et de Klingsor vont lui permettre d'exposer tout au long la situation du Graal et de ses chevaliers.

Les réponses de Gournemanz au sujet de Kundry attirent l'attention sur deux aspects de son existence. Elle est très dévouée au Graal, toujours prête à aller porter les messages au travers des périls. Peut-être ces actes les accomplit-elle en expiation d'une faute commise dans une vie antérieure (allusion à l'explication que donne Schopenhauer de la possibilité de la métempsycose entendue comme une palingénésie). Mais, d'autre part, il est des périodes où elle disparaît, et, avec ces absences, coïncident souvent les malheurs de la chevalerie. Est-ce coïncidence fortuite ou rapport? Le doute règne là-dessus. D'autant plus que Gournemanz, l'interrogeant sur les lieux où elle errait lors de la perte de la sainte lance conservée avec le Graal, elle répond de manière évasive.

Ce rappel de la lance amène le vieil écuyer à conter tout le détail de ce triste épisode. Dans

une vallée vivait, solitaire, Klingsor. Désireux d'expier une vie coupable, il projeta de se faire admettre parmi les chevaliers. Mais incapable de vivre vertueusement, il se mutila. Non seulement, dans cet état, Titurel refusa de l'admettre, mais il le repoussa « avec mépris ». Nous retrouvons là un souvenir d'idées chères à Wagner. La négation du désir demande le plus grand effort d'énergie. Titurel agit ici comme l'Église qui n'admet « au vœu de la renonciation totale au monde que des individus parfaitement sains ». (*Héroïsme et Christianisme.*) Pour se venger, Klingsor change le désert en un jardin de délices où des femmes diaboliquement belles séduisent les chevaliers qui s'en approchent et les jettent ainsi sous le pouvoir du magicien. Il est du reste assez curieux de remarquer que ce pouvoir de commander à tous les serfs du désir, il le tient uniquement de ce fait que lui-même est incapable de succomber matériellement. Cela ressort de son dialogue avec Kundry, au deuxième acte. « Lorsque Titurel, sous le poids d'un grand âge,

eut confié la royauté à son fils, Amfortas ne voulut de repos qu'il n'eut fait cesser ce fléau de l'enfer. » Il partit donc en expédition contre Klingsor. Cela constituait une double faute. D'abord, toute expédition guerrière, à moins qu'elle ne soit un simple acte de défense contre un agresseur, continue la guerre fratricide que les hommes, phénomènes d'une même volonté, ne doivent pas se faire entre eux. Puis ce n'est pas par la violence qu'on peut espérer de terrasser le désir, pas plus chez les autres que chez soi (1). Victime de son imprudence, Amfortas se laisse séduire par une des Floramyes. La lance qu'il avait posée à son côté, lance avec laquelle il était invincible, Klingsor s'en empare et s'enfuit après en avoir frappé le roi. La détresse est depuis ce temps fort grande à Montsalvat, car le magicien pouvant, « avec cette lance, blesser les saints mêmes, il croit fermement aussi qu'il ravira le Graal. »

(1) Pour les brahmanes, « l'apaisement de l'impétueux désir peut seulement être obtenu par la plus scrupuleuse pratique de douceur et de sympathie envers tout ce qui vit. » (*Rel. et Art.*)

En laissant ainsi tomber en des mains criminelles l'une des reliques qui lui étaient confiées, Amfortas inflige au Sauveur une offense perpétuelle. Cette offense s'aggrave de ce que lui, devenu pécheur, profane encore le Graal lors des cérémonies. Aussi sa blessure (nous le verrons plus tard, et Gournemanz l'avait bien pressenti), ne pourra se fermer que lorsque tout sera rentré dans l'ordre, lorsque le sacrilège continuel sera aboli. C'est-à-dire lorsque la lance sera tirée des mains de l'impie et qu'un nouveau roi, pur de toute souillure, sera envoyé pour le remplacer dans ses fonctions. Ce sauveur du Graal a d'ailleurs été promis au malheureux Amfortas. Ce sera un Pur, un Simple ou Candide qui n'apprendra sa mission, ne tirera son savoir que de son cœur, que de sa compassion.

Des cris interrompent Gournemanz. Pendant que le roi se baignait dans le lac, voici que tombe, frappé d'une flèche, un cygne familier. On arrête l'auteur de ce méfait : c'est Parsifal. Mais son nom ne nous est pas encore révélé ; c'est à

la scène de la séduction de Kundry qu'il sera pour la première fois prononcé. Le jeune chasseur que Gournemanz a devant lui est évidemment un simple. A toutes les questions, son inévitable « Je ne sais pas » le prouve bien. Et Kundry le confirme en révélant que sa mère l'a élevé dans l'absolue solitude des bois. C'est un être primitif qui agit sans aucune conscience, sous la seule inspiration de son instinct (1). Le cygne volait ; il l'a frappé. Il n'a pas d'autre raison à donner de son acte. Mais on s'aperçoit que son cœur serait vite éveillé à la pitié compatissante. Compatir à toute douleur même à celle des animaux (manifestation de la même volonté que nous) : il suffit que Gournemanz lui fasse remarquer le regard du cygne mourant pour

(1) Wagner entend par là qu'il a été soustrait à l'influence malsaine de notre civilisation. Pour la régénération, la puissance d'aimer, et par suite, de compatir, est indispensable. Or, « comment les jeunes cœurs, à qui le monde d'aujourd'hui se dévoile avec une clarté grandissante, pourraient-ils aimer ce monde, puisqu'on ne leur recommande rien autre que d'être circonspects et soupçonneux dans leurs rapports avec lui? » (*A quoi sert cette connaissance?*)

qu'il jette au loin ses flèches. Ne pas faire le moindre mal même à ceux qui nous infligent une douleur : l'annonce de la mort d'Herzeleide lui a porté un coup pénible, mais sur une simple remontrance de Gournemanz il laisse aller Kundry qu'il avait prise à la gorge. Simple, compatissant : pur ? sans doute l'est-il puisqu'on ne parvient à Montsalvat que par « des voies que le pécheur ne saurait trouver. » Toute cette suite de présomptions décide Gournemanz à emmener le jeune homme dans le temple où Amfortas va justement officier. L'action est donc nouée dès à présent. Il est arrivé providentiellement un homme qui paraît remplir les conditions indiquées par la prophétie : sera-t-il ou ne sera-t-il pas le sauveur ? C'est là-dessus que repose tout l'intérêt de l'œuvre, considérée dans le développement de la fable dramatique. Pour bien suivre le fil de la trame, il faudra toujours se rappeler que les faits, dont dépend l'accomplissement de sa mission, sont : qu'il est et restera Pur et qu'il apprendra seulement de son propre cœur cette mission de

libérateur, sans que personne la lui révèle. C'est ce que spécifie très nettement Gournemanz, lorsque à la question: « Qu'est le Graal? » il répond : « Cela ne se dit pas; mais si par lui tu as été élu, la compréhension de ce qu'il est ne te fera pas défaut. »

Au moment où ils partent, on sait que par un jeu de machines, le paysage se déplace pour amener sans interruption le décor de la scène suivante. Parsifal s'écrie : « J'avance à peine... mais déjà je me crois loin. » Et Gournemanz de répondre : « Tu vois, mon fils, le temps ici devient espace ! » Je partage sur cette grandiloquence absolument l'avis de M. Ernest Newman (*A study of Wagner*, p. 356, London, 1899), qui trouve que c'est d'une solennité bien grande eu égard à un simple changement de décor. Aussi je ne rappelle ces paroles que pour donner un exemple de la domination qu'exerçaient sur Wagner les idées qu'il avait, une fois, adoptées. Qu'on veuille bien relire dans : *A quoi sert cette connaissance?* le passage où il cite avec admira-

tion cette phrase de son philosophe : « La paix, le repos et le bonheur habitent là seulement où il n'y a plus ni Quand ni Où. » Alors on comprendra (je ne dis pas : on excusera) pourquoi, au moment où l'on va pénétrer dans la sérénité du sanctuaire, il place cette considération, au moins inattendue, sur l'espace et le temps.

Suivons maintenant le héros dans la salle sacrée N'oublions pas surtout (on souligne rarement assez la chose) qu'il ne sait ni où il est, ni les faits que Gournemanz nous a appris sur la lutte avec Klingsor, ni même ce qu'est le Graal et s'il existe une lance. C'est là ce qu'on aurait appelé, autrefois, la première péripétie du drame. Va-t-il, dans ce dont il va être témoin, prendre conscience de sa mission? « Fais-moi voir, dit Gournemanz, si tu es un fol et candide, quel est le savoir qui sera ton partage. »

Les chants lui révèlent d'abord que les assistants se réunissent en un « repas d'amour ». Jadis le sang du Sauveur a coulé pour l'humanité pécheresse. « Le corps qu'il a offert pour notre

rachat, qu'il vive en nous par sa mort. » Ce corps et ce sang, ils vont le recevoir sous la forme du pain et du vin. Le roi Amfortas doit officier, mais il supplie qu'on ne l'y oblige pas, car c'est pour lui la cause d'un horrible tourment. Ce tourment, c'est « la souffrance infernale d'officier en étant maudit... souffrance pire que la blessure et la rage de ses douleurs ». Cette souffrance infernale est causée par la conscience qu'il a d'outrager le Suprême Compatissant en touchant le Graal de ses mains impures. Et à chaque nouvel office, elle se ravive douloureusement car il y trouve la certitude que son pardon ne lui est pas accordé. En effet, « il aspire avec ardeur à la grâce du salut », il s'approche du Sauveur avec « la pénitence expiatoire du plus profond de l'âme ». Au moment où le Graal s'illumine, il « sent se répandre dans son cœur la source du sang divin. » Va-t-il donc être pardonné, va-t-il pouvoir prendre part lui-même au festin sacré qu'il consacre pour ses frères? Pas du tout. A l'approche de ce sang divin, « l'onde impure de

son propre sang, dans une fuite affolée, reflue alors, pour se jeter avec un effarement sauvage vers le monde de la concupiscence ; de nouveau elle rompt l'écluse et jaillit par la blessure. » Et « ce sang ardent du pécheur éternellement renouvelé par la source du désir » vient couler dans le sanctuaire et, ô honte ! le souiller à nouveau. Aussi demande-t-il au Sauveur de le guérir de cette plaie d'impureté, mais surtout afin de se réconcilier avec lui et de pouvoir mourir saintement. — Je prie qu'on prête bien attention à ces flux et reflux de sang : c'est par là que nous sera donnée la clef de la grande scène du deuxième acte.

Il est à coup sûr malaisé de se représenter véridiquement l'impression que doivent produire ces plaintes d'Amfortas sur une nature absolument primitive comme l'est Parsifal. Nous savons qu'il compatit vivement aux souffrances d'Amfortas, puisque, « lors de ses cris de douleur, il porte vivement la main sur son cœur où il la tient crispée et reste plongé dans la stupeur. »

Mais ce mot de stupeur nous indique précisément que, dans la pensée de Wagner, à côté des souffrances physiques d'Amfortas qu'il partage profondément, il reste pour lui quelque chose d'obscur. Ce point obscur, c'est l'abominable souillure où l'on se trouve plongé par l'asservissement au désir. Son ignorante pureté l'empêche de sentir quelle sacrilège humiliation est infligée au Graal chaque fois que l'impur Amfortas l'approche pour la consécration. Incapable de sentir la portée de cette injure, il est incapable pour le moment de sentir la tristesse du Sauveur outragé. Plus tard, lorsqu'il aura entrevu la dégradante servitude du désir, il comprendra quelle douleur le Sauveur doit éprouver à voir son saint Graal souillé par des mains pécheresses. A ce moment seulement, en distinguant « sa plainte à cause du sanctuaire profané », il comprendra à quelle mission de libérateur du Graal il est appelé.

Donc Parsifal ne paraît pas avoir été illuminé par le Graal, comme Gournemanz l'espérait.

Puisqu'il n'a pas eu conscience de son rôle de sauveur, c'est, sans doute, qu'il n'est pas cet élu annoncé. Aussi le chasse-t-il non sans quelque rudesse.

Le deuxième acte se passe au château de Klingsor. Le magicien voit, dans un miroir enchanté, que Parsifal vient vers son domaine. Et il évoque Kundry afin que par ses charmes elle fasse succomber le jouvenceau : nous apprenant qu'elle, déjà, a fait faillir Amfortas. La voilà donc représentée dans le second aspect de son existence. Elle voudrait bien ne pas remplir ce triste rôle de séductrice. Mais Klingsor est son maître. Il l'est (nous l'avons noté déjà) parce que sa mutilation le garantit contre la chute matérielle : « Parce que seulement sur moi, dit-il à Kundry, ta force ne peut rien. » Et le charme magique est si fort qu'elle est déjà à l'œuvre, sans même que le maître se soit aperçu de son départ.

Parsifal ne se présente pas sous les murs du

château avec les idées néfastement belliqueuses d'Amfortas. Pourquoi vient-il? Sans doute uniquement parce que son destin le rapproche, sans qu'il s'en doute, de cette lance dont l'existence même lui est inconnue. Mais il ne songe pas à perpétuer « la guerre fratricide de la volonté contre elle-même ». Il est sans armes. C'est parce qu'on *l'assaille* qu'il terrasse Ferris, lui prend son épée et s'en sert *pour se défendre* contre les autres chevaliers de Klingsor. Enfin, les combattants cèdent la place et il se trouve en face des Filles-Fleurs. Cette première tentation, d'un très grand effet scénique par les évolutions de groupes qu'elle comporte, n'est pas bien redoutable. Cette affluence de tentatrices est plutôt faite pour effaroucher un candide comme Parsifal. Kundry, au contraire, procède avec une ruse bien plus subtile. Elle lui rappelle les souvenirs lointains, elle amollit son cœur en lui faisant sentir la douleur de sa mère abandonnée; enfin, elle endort sa défiance jusqu'à pouvoir s'approcher de ses lèvres. Mais, sous ce baiser,

Parsifal se redresse. « Amfortas !.... s'écrie-t-il, La blessure !... » On a beaucoup discuté sur la vraisemblance de ce ressouvenir. Le point principal serait, semble-t-il (et jamais on ne le fait), de montrer de quelle manière l'auteur a essayé de le justifier. On se rappelle les paroles d'Amfortas sur lesquelles nous avons attiré l'attention. Au moment où le Graal brille et où il croit sentir le sang du Sauveur pénétrer dans son cœur, à ce moment son propre sang impur s'enfuit avec un effarement sauvage et fait rouvrir la plaie. Sous le baiser de Kundry, Parsifal a éprouvé cette espèce d'arrêt du cœur et ce chaud bouillonnement du sang qui accompagnent les violentes secousses de passion (1). Cette impression presque douloureuse, tant elle est forte sur sa nature neuve, il ne l'a jamais ressentie auparavant; et il la rapporte aussitôt à ce qu'Amfortas disait lui-même de la fuite de son propre sang. Il n'est pas

(1) Cf. les paroles de Brünnhilde à la scène finale de *Siegfried* : « Mon sang, comme tout mon sang roule vers toi, ce feu sauvage, ne le sens-tu point ? »

trop invraisemblable alors qu'il s'imagine, dans son trouble, qu'une blessure s'ouvre aussi pour laisser échapper ce torrent qui l'étouffe. Sans doute, cette manière de rendre vraisemblable l'exclamation de Parsifal est bien quelque peu artificielle : mais enfin c'est une explication. Et du moment qu'elle existe dans le poème, je ne vois pas pourquoi on la remplace habituellement par des considérations fort ingénieuses, peut-être, fort ornées de majuscules, mais n'ayant qu'une parenté très douteuse avec la pensée de Wagner.

C'est là le premier stade de l'illumination qui, née de la compassion de son cœur, doit lui révéler l'œuvre à accomplir. Nous trouvons là l'application de la théorie schopenhauérienne sur l'origine de la pitié : « Deviner les souffrances d'autrui d'après les nôtres et les égaler à celles-ci. » Dans la scène du temple, comme nous l'avons vu, Parsifal n'avait ressenti en lui que l'écho des souffrances physiques d'Amfortas, sa pure ignorance ne lui ayant pas permis de com-

prendre les plaintes du roi sur son asservissement au péché. Parsifal avait compati à la seule blessure; c'était donc à la blessure que son souvenir devait se porter en premier lieu.

Mais cette fois il s'est passé quelque chose de nouveau dans l'âme du héros. Il a senti dans ce coup d'émotion une force inconnue qui agit sur lui, à son insu et malgré lui, une force qu'on subit passivement (*passio*) et qui est dégradante justement par cet asservissement où elle nous plonge. Il souffre de cette contrainte : par sa souffrance, il « devine » celle d'Amfortas pleurant sur ce désir qui *renouvelle éternellement* son impureté, ce désir « qu'aucune pénitence *jamais ne calme* ». Voilà donc, comprend-il, la cause des tortures du roi : cette force qui me poigne, c'est le désir qui l'a jeté dans cet enfer. « J'ai au cœur l'incendie ! L'ardent et effréné désir (1) qui saisit

(1) Pour bien s'expliquer ce rôle important attribué ici à l'amour, il faut se rappeler que Wagner, en disciple de Schopenhauer, voit dans cette passion du sexe l'affirmation la plus intense du désir, de la volonté de vivre. Voici, du reste, les propres paroles du philosophe (*le Monde...*, IV, § 60) : « La

tous mes sens et les subjugue ! Oh ! tourment de l'amour ! Comme tout l'être frémit, tremble et tressaille dans une convoitise coupable ! » Voilà une seconde étape dans la voie du savoir.

Comment va-t-il enfin prendre conscience de sa mission ? Il se remémore les plaintes d'Amfortas sur sa douleur à chaque fois qu'il s'approche du Graal. Le vase s'illumine. Par l'entremise de son sang, le Suprême Compatissant vient jusqu'au cœur de chacun porter « la joie céleste et douce de la rédemption ». Et Amfortas, qu'a-t-il dit de lui-même, lors de ce solennel ins-

satisfaction du besoin sexuel dépasse l'affirmation de l'existence particulière, limitée à un temps si court, va plus loin, et par delà la mort de l'individu, jusqu'à une distance infinie, affirme la vie... La conscience même, la force du désir nous révèle dans cet acte *l'affirmation la plus décisive de la volonté de vivre*. C'est l'idée même qui, sous forme mythique, se retrouve dans le dogme chrétien du péché d'Adam : ce péché, évidemment, c'est d'avoir goûté le plaisir de la chair ; tous nous y participons et par là nous sommes soumis à la douleur et à la mort. » Il faut du reste remarquer que cette condamnation de la procréation, très à sa place dans la théorie schopenhauérienne, serait assez difficile à concilier exactement avec les vues quelque peu mitigées que Wagner nous expose dans *Parsifal*.

tant? Il a dit qu'à ce moment le désir se réveillait en lui, qu'en « son cœur le tourment ne voulait céder ». Eh! quoi donc! au Sauveur qui vient à lui en toute bonté et miséricorde, c'est par la profanation du sanctuaire qu'il répond, c'est en y faisant couler son impur sang de pécheur! Oh! quelle douleur doit être celle du Sauveur en face de cette cruelle offense! « La plainte du Sauveur, je la distingue, la plainte à cause du sanctuaire profané : *Délivre-moi, sauve-moi des mains coupables!* — Ainsi retentit formidable la plainte de Dieu en mon âme. » Cette fois, par sa compassion seule, Parsifal a acquis le savoir de ce qu'il est appelé à faire. Il ne lui reste plus qu'à mener à bien sa mission de libérateur.

Il a d'abord, maintenant que le voilà conscient de sa mission, à résister en toute connaissance de cause aux assauts de Kundry.

Elle essaye d'abord de le prendre par la pitié, de l'attendrir sur son sort de réprouvée. « Si tu ressens dans ton cœur seulement les douleurs d'autrui [allusion à sa plainte sur Amfortas], res-

sens donc aussi à présent les miennes. » Mais dans ses paroles : « Laisse-moi une heure seulement m'unir à toi, » il pénètre la tentation du désir dont elle est obsédée. En s'identifiant à Amfortas, il a eu trop profondément l'intuition des tortures du désir pour être tenté de s'y abandonner lui-même. Et comme il a vu Amfortas attendre du Graal son pardon, sa délivrance, il fait entendre à la Démone que c'est par là seulement qu'elle aussi pourra se libérer.

Alors Kundry essaye de le tenter par l'orgueil : « L'étreinte entière de mon amour te donnera la divinité. » Mais il est trop tard. Parsifal, tout à sa mission, n'oublie point de quelle voie peut venir le salut. Il ne demande qu'une chose, c'est de trouver « le chemin vers Amfortas ».

Le rappel d'une de ses fautes passées (avec le Roi-Pécheur) augmente encore chez Kundry sa rage d'être dédaignée. Dans sa colère, elle révèle à Parsifal la seule chose qui lui restait à apprendre : à savoir que c'est avec sa propre lance que le roi a été blessé et que son maître à

elle, Kundry, fut celui qui le frappa. Cette arme sainte, le héros comprend de suite qu'il faut la rapporter à Montsalvat. Aussi, lorsque Klingsor s'avance en la brandissant contre lui, la saisit-il avec empressement. Quant au signe de croix qu'il trace dans les airs, quant aux paroles qu'il prononce ensuite, devinant que la lance a le pouvoir de fermer la blessure, de faire écrouler le château de Klingsor, je renonce à trouver quoi que ce soit, dans ce qui précède, qui puisse les expliquer. Mieux vaut avouer que nous voilà en plein merveilleux, en plein mysticisme.

C'est encore dans le plein mysticisme que se déroule le troisième acte. Nous sommes au jour du vendredi saint. Gournemanz, devenu un vieillard, relève dans les halliers Kundry à demi morte. Il s'étonne du changement qui s'est produit en elle. Et sur ces entrefaites arrive Parsifal, masqué sous son armure, mais que tous deux reconnaissent bientôt. Le héros a peine à croire qu'il est au terme de ses recherches : il a tant

souffert en sa route! « Détresses sans nombre, luttes et combats me détournaient du chemin quand je croyais l'avoir reconnu. » Dans ces luttes, il se « laissa blesser par toutes armes, car, de la lance, je ne devais pas me servir dans le combat ». Sans doute Parsifal, attaqué, eût pu, sans manquer à la loi de la négation du désir, se défendre avec une arme ordinaire. Mais cette lance est le symbole de l'amour compatissant. Elle rappelle « le Sauveur qui, privé de toute défense, offrit son sang divin au monde pécheur comme expiation ». Elle ne doit point, après avoir trempé dans le sang divin, se souiller au sang des hommes. Enfin, en se laissant frapper ainsi, le héros se rapprochait davantage de la grande figure du Rédempteur.

Gournemanz le rassure : enfin est-il bien à Montsalvat. Et il lui décrit le triste déclin de la chevalerie depuis le jour où, pour la première fois, il était venu. Amfortas éperdu de douleur, se refuse au saint ministère. Privés du sacrement, les chevaliers languissent ; et Titu-

rel a fini par mourir au fond de son cercueil.

A ce récit, Parsifal se désole. C'est par sa faute pense-t-il, que ces malheurs sont arrivés. C'est parce qu'il n'a su trouver plus tôt le chemin de Montsalvat : « Ah ! quelles coulpes de péchés, quelles coulpes de forfaits doivent sur cette tête de fol *depuis l'éternité peser*, pour que nulle pénitence ne m'arrache à l'aveuglement ! » La malédiction de Kundry n'a donc eu prise sur lui que parce qu'il était le libérateur nouveau portant sur sa tête tout le poids des fautes humaines. Ces errances constituent l'une des épreuves de sa mission. Après la renonciation au désir, il devait encore affirmer la persévérance dans son œuvre. Tel est du moins le sens le plus probable qu'il faut attribuer à ce récit de ses malheurs.

Dans les épisodes qui suivent, nous trouvons la confirmation de ce que nous avons dit au sujet du mysticisme discutable de cette fin de drame. Nous savons que la salvation complète de la chevalerie du Graal exige non seulement que la

lance soit reconquise, mais encore qu'un nouveau roi sans tâche vienne suppléer Amfortas. Parsifal demande donc le baptême et la royale onction des mains de Gournemanz. Mais, à moins de lui supposer une illumination surnaturelle, il est vraiment impossible de trouver dans les faits précédents quoi que ce soit qui puisse lui suggérer naturellement cette nécessité du sacre. De même, lorsqu'il est venu aux funérailles de Titurel et que par l'imposition de la lance il a guéri Amfortas qui demandait la mort, de même est-ce par un procédé un peu puéril que l'occasion de demander à célébrer l'office lui est fournie. « Oh! quel miraculeux bonheur! s'écrie-t-il, de l'arme qui put fermer ta blessure, je vois découler un sang sacré, aspirant à la source parente qui coule là-bas dans l'onde du Graal! » Wagner veut faire entendre par là que, tout étant rentré dans l'ordre à Montsalvat, les divines agapes vont se célébrer à nouveau pour donner force et valeur aux chevaliers. D'accord! Mais quel emploi vraiment artificiel du « merveilleux »

pour arriver à faire dire au héros : « Que le Graal ne soit plus enfermé ! Ouvrez la Châsse ! »

Je n'ai pas parlé de l'Enchantement du Vendredi saint. L'épisode, très attachant au point de vue musical, n'a pas une importance spéciale pour la marche de l'action. — Les dernières paroles de Parsifal à Amfortas demandent en revanche quelques observations. « Bénie soit ta souffrance, dit-il, elle qui donna la puissance suprême de la compassion et le pouvoir de la plus pure sagesse au fol timoré ! » On pourrait se demander, en effet, pourquoi ce n'est pas Amfortas qui, à la suite de ses longues souffrances, arrive au savoir, à l'intuition. La raison en est, je crois, celle-ci. Si Amfortas était arrivé à se libérer lui-même, on aurait été exposé à conclure que, même dans l'avenir, une vie de tortures serait nécessaire pour parvenir à s'élever à la négation du désir. En attribuant, au contraire à Parsifal l'intuition libératrice, Wagner marque bien que, dans son idée, la période (historique) de souffrances est passée et qu'il suffit, dès main-

tenant, pour y parvenir, de compatir aux douleurs des générations passées.

Nous voyons par là qu'Amfortas (et par extension la chevalerie) est la personnification dans le drame de l'humanité. Et, si l'on voulait résumer la signification générale que Wagner a voulu donner à son œuvre, on pourrait le faire à peu près dans ces termes.

A la suite d'une erreur, d'une faute (antinaturelle), l'humanité a perdu son état de bonheur primitif, se plongeant dans l'affirmation du désir de vivre. — Une faute également (l'expédition contre Klingsor et la blessure) plonge Amfortas dans la détresse, en le rendant l'esclave du désir.

Les longues souffrances de la période historique ont acquis à l'humanité la conscience. La pitié sur ces douleurs passées nous procure l'*intuition* de ce qu'il faut accomplir pour faire cesser cet état — et nous rend capables de le réaliser. — Les tortures d'Amfortas blessé correspondent aux souffrances de la période historique. (On pourrait remarquer ici, la dureté de cette concep-

tion suivant laquelle des milliers de générations ont dû souffrir sans espoir, comme le Roi-Pêcheur, cela afin que d'autres générations arrivent à la conscience.) Ce sont les tortures du roi qui donnent le savoir à Parsifal. Ce savoir lui apprend — par quels moyens, nous l'avons vu — ce qu'il faut accomplir pour annihiler les suites de la faute royale et pour faire que toutes choses soient remises dans l'ordre. Il lui donne aussi la force nécessaire pour accomplir son œuvre.

Toutes choses sont remises dans l'ordre ! Cela veut dire : dans le drame, que la Chevalerie va reprendre sa vitalité d'autrefois ; — dans la réalité, que l'humanité reviendra à son ancienne dignité et, par conséquent, aux doctrines pratiquées par les races primitives : doctrines révélées à nouveau au cours de l'histoire, et avec une incomparable lumière, dans les actes de cet homme divin que fut le Rédempteur. A ce moment, l'humanité, encore en pleine déchéance, ne put profiter de cette révélation. C'est maintenant seulement que, devenue consciente en Scho-

penhauer et ses continuateurs (lisez : Wagner), elle va, guidée par le Prêtre-Poète, pratiquer l'abnégation du moi et l'amour compatissant.

Il semblerait pour un peu que nous voilà presque en plein christianisme. Je crois pourtant pouvoir terminer cette étude par cette réflexion d'apparence paradoxale : c'est pour n'avoir pas su, ou pas osé, le juger autrement que d'un point de vue « chrétien », que nombre de bons esprits n'ont pas réussi à bien élucider le drame de *Parsifal*.

CONCLUSION

Si maintenant nous rapprochons, dans une vue d'ensemble, les diverses idées que Wagner a voulu traduire en chacun de ses drames, nous en retirons de singulières clartés sur quelques-uns des points qui furent les plus controversés en l'étude de sa physionomie.

Nous voyons d'abord que Wagner ne fut jamais un pessimiste. Toutes ses œuvres se terminent sur une pensée d'espoir. *Tristan* et *Parsifal* furent sans doute écrits dans une période où il se disait schopenhauérien. Mais il modifie, dans l'un et dans l'autre de ces deux drames, les théories du philosophe de telle sorte que le pessimisme en est radicalement écarté. Dans le pre-

mier, les amants rejettent l'existence parce qu'ils ont la croyance, la foi devrait-on dire, que leur bonheur, leur fusion au sein de l'amour trouvera son épanouissement dans l'au-delà. Dans le second, il est question très nettement de nier le désir, l'affirmation de la volonté. Mais cette négation ne signifie pas autre chose que la contrainte que chacun s'impose en vue du bonheur général, qui par là-même doit fatalement se produire. Est-ce donc faire acte de pessimisme que de mépriser, de rejeter la forme habituelle de l'existence pour arriver à un bonheur certain : que ce bonheur soit dans l'au-delà comme dans *Tristan*, qu'il doive se produire sur cette terre, comme dans *Parsifal*? Quant à l'*Anneau du Nibelung*, est-il besoin de rappeler qu'il n'est aucunement schopenhauérien (1), et que la fin volontaire de Wotan ne peut être qualifiée de pessimiste puisqu'il disparaît joyeusement, sachant

(1) Voir, sur ce point, l'intéressante étude de M. William Ashton Ellis dans la *Fortnightly Review* de mars 1899. — Voir aussi le remarquable vol. IV de sa *Life of Wagner*, London Kegan Paul, 1904.

que l'humanité nouvelle, heureuse et libre de contraintes, est enfin prête à s'épanouir? — Nous remarquons, ici, ce fait très significatif que dans *Tristan* seul, Wagner place le bonheur de l'humanité en dehors de ce monde. (*Tannhæuser* ne fait pas exception à cette règle, car le sujet du poème est beaucoup moins le fait de la rédemption du pécheur que l'exposé de cette idée que la miséricorde de Dieu est sans limites. Dans le *Vaisseau-Fantôme,* pareillement, il n'y a pas de conclusion bien précise à tirer sur l'existence d'après la mort. L'auteur n'a eu pour véritable objectif que de décrire le dévouement de Senta.) Or, ce qui, dans la *Tétralogie,* paraissait tout simple, étant données les opinions naturalistes du poète à ce moment, est beaucoup plus extraordinaire dans *Parsifal.* Cela montre la profondeur de son optimisme, de sa foi aux heureuses destinées de la race humaine, puisque au cours de ce sujet aux apparences chrétiennes, il supprime toute vie de béatitude après ce monde, et place, au contraire, sur cette terre la réalisation du

bonheur, — quand l'affirmation du désir sera, enfin, supprimée.

Cette dernière conception nous éclaire très complètement sur l'attitude de Wagner à l'égard du christianisme. Cette attitude n'a pas varié : elle fut, pourrait-on dire, constamment la même. D'un côté, il place le Christ qu'il admire toujours : cette admiration se montre aussi bien dans les dernières lignes de *l'Art et la Révolution*, que dans les plus belles pages de *Parsifal*. De l'autre, il place l'Église, ou les Églises : et à tous moments il s'en montra l'adversaire, sinon éclairé, du moins fort déclaré. Cette tendance se remarque déjà dans *Tannhæuser*, ainsi que notre analyse le fait ressortir. Elle s'accuse avec plus de violence que de bonheur dans les pages, hélas ! bien incompréhensives, de *l'Art et la Révolution*. Elle s'expose tout au long des derniers écrits et ressort implicitement de la manière si peu « chrétienne » d'entendre dans *Parsifal* la personnalité du Sauveur. Ne trouve-t-on pas aussi dans les pensées détachées de la dernière période de

sa vie des affirmations comme celle-ci : « Les disciples ne comprenaient pas mieux le Seigneur que ne nous comprend un caniche dévoué ! »

Et cependant la pensée maîtresse de sa vie, celle qui l'obséda plus que toute autre, fut une pensée dont l'origine chrétienne ne peut être contestée. On se rappelle la réponse que fait le Christ, dans l'Évangile de saint Mathieu, à un docteur de la loi qui voulait le tenter. « Quel est, demandait-il, le plus grand commandement de la Loi ? » Et Jésus de répondre : « Le plus grand commandement, c'est que tu *aimeras* ton Dieu de tout ton cœur, dans toute ton âme et tout ton esprit — et que tu *aimeras* ton prochain comme toi-même. » L'amour ! n'est-ce pas de l'amour que Wagner chercha toujours, avec une infatigable confiance, à faire sortir le Salut au sens le plus général ? C'est par l'amour que Senta acquiert la force de délivrer le maudit. C'est par l'amour d'Élisabeth que Tannhæuser est arraché de l'emprise de Vénus ; par son âme aimante qu'Élisabeth elle-même pénètre les véritables décrets de

Dieu. C'est par manque de foi en l'amour qu'Elsa perd son bonheur. C'est parce qu'il souffre de son impuissance d'aimer que Wotan aspire à disparaître ; et c'est par son Wælsung et la Walküre, tous deux enfants de son amour, qu'il prépare l'avènement de cette humanité « que seul rendra heureuse — l'Amour ». Tristan et Isolde n'apprennent que par l'amour la vanité de cette vie ; et ils la quittent pour se perdre dans le royaume bienheureux (de l'amour) de la Nuit. Enfin, si, dans *Parsifal*, il est prêché la négation du désir, cette négation n'est pas autre chose que « l'amour né de la compassion », qui seul peut donner le bonheur à l'humanité. Certes, c'est en des sens souvent différents que Wagner emploie ce magique terme d'amour. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a là l'indice d'une préoccupation, sinon toujours bien définie, du moins toujours constante, et l'indice d'une préoccupation incontestablement chrétienne.

On objectera peut-être que la pensée de Wagner n'est pas toute en ses poèmes et qu'il faut

tenir compte de ses écrits en prose. Je n'en disconviens pas. Mais je ne serais pas éloigné de croire que sa *véritable* pensée ressort bien plutôt de ses œuvres d'art concrètes que de ses dissertations au caractère abstrait. Il y a peut-être plus de vérité qu'il ne paraît dans cette affirmation de l'auteur : « Je ne sais m'exprimer que dans les œuvres d'art. »

Le fait d'avoir contribué à jeter de la lumière sur ces quelques points capitaux ne fût-il que le seul résultat de cet essai, que je ne regretterais pas de l'avoir entrepris. Mais il y en a un autre, qui découle du premier, et qui a bien aussi son importance. En présence des conclusions souvent vagues, et presque contradictoires parfois, que certain commentateurs donnaient à leur étude de chaque œuvre, un doute finissait par se formuler avec une inquiétante persistance. Wagner n'aurait-il donc été qu'un esprit diffus, nébuleux, jetant au hasard, dans chacun de ses poèmes, le flot trouble de toutes les conceptions qui le hantaient à ce moment? Maintenant, nous savons

qu'il n'en est rien. En ses œuvres théoriques, il a pu se laisser aller à des généralisations hâtives, mal fondées, et, disons le mot, parfois un peu ridicules. On peut, aussi, non sans fondement, discuter la valeur vraie des conceptions qui présidèrent à la création de ses principaux drames. Mais, lorsqu'on sait de quelles données il part : c'est avec une véritable joie qu'on le voit, fidèle à son idée initiale, gouverner chaque partie de son œuvre de manière à en faire un tout qui se développe non sans une réelle harmonie. Et — même en tenant compte de la part souvent trop grande faite à l'artificiel et au factice — c'est là, ou je me trompe fort, la marque de la véritable maîtrise de l'artiste.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 10044.